

Mitta ja rytmi Iris Uurron lyriikassa

Ulla-Riikka Uurto

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Suomen kirjallisuus

maaliskuu 2014

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

UURTO; ULLA-RIIKKA: Mitta ja rytmi Iris Uurron lyriikassa

Pro gradu -tutkielma, 88 s.

Suomen kirjallisuus

Maaliskuu 2014

Käsittelen tutkimuksessani Iris Uurron lyriikan mitta- ja rytmisiä. Kohdeteoksina ovat Uurron runotuotannon muodostavat kolme kokoelmaa *Tulta ja tuhkaa* (1930), *Sudet* (1944) ja *Ihana lyhty* (1946). Tarkastelen runojen runomittoja ja niiden variointia ja selvitan, miten runomitta toimii runoissa yhdessä muiden rytmisten tekijöiden kanssa ja mitä merkityksiä mitta runoilta antaa.

Tutkimukseni taustalla vaikuttavat Roman Jakobsonin näkemykset kielestä ja sen merkkijärjestelmästä ja funktioista. Mitan merkityksen analyysini hyödyntää John Haynesin teoriaa runomittojen funktioista. Tutkimuksen punaisena lankana toimii mitan ja rytmin suhde koko runon tulkintaan. Rytmillä tuo runoon jotain, jota sanallinen ilmaisu ei yksinään kykene luomaan. Metrisessä analyysissä merkittävänä lähtökohtanani ovat suomenkielisen kirjallisuuden tutkimuksen saralta Pentti Leinon, Auli Viikarin ja Siru Kainulaisen tutkimukset. Metrinen kuvausmallini noudattaa Leinon ja Viikarin mallia, jossa säännönmukaisuutta kuvataan tarkastelemalla tavun nousu- ja laskuasemaa.

Tutkimukseni osoittaa sen, miten monipuolisesti Uurto varioi runomittoja. Runomitat ja rytmi luovat runolle merkityksiä, jotka vaikuttavat runon tulkintaan. Tutkimukseni laajentaa Uurron kirjailijakuvaa nostamalla esille Uurron lyriikan ja sen mittoja moninaisesti varioivan metriikan.

avainsanat: Iris Uurto, runomitta, rytmi, metriikka

Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	1
1.1. Runon rytmi ja mitta	5
1.2. Teoreettiset lähtökohdat.....	10
2. Mitta Iris Uurron runoissa.....	13
2.1. Mittatyypit Uurron lyriikassa.....	16
2.2. Mittatyyppien yhdistely.....	22
2.3. Mitan väljeneminen.....	29
3. Mitta osana runon rytmistä kokonaisuutta	38
3.1. Toistorakenteet	39
3.2. Riimi ja säkeistörakenne	45
3.3. Rytmisen vaihtelu	50
4. Mitan merkitys	58
4.1. Mitan funktiot.....	59
4.2. Mitan funktiot ja rytmi	66
4.3. Mitan merkitys Uurron runoissa	70
5. Lopuksi.....	80
Lähteet	82

1. Johdanto

Rytmi ja metriikka sen osana ovat olennainen osa runoa. Runoa lukiessa – saati lausuesssa – ei voi ohittaa kysymystä runon rytmistä. Amittai Aviramin (1994, 227) mukaan runokielen olemus on kaksijakoinen: yhdellä tasolla se luo lausuman, joka tarkoittaa jotakin, toisella tasolla runokieli on äänen järjestystä. Tämä runokielen duaalisuus on tutkimukseni lähtökohta, josta käsin ryhdyn tarkastelemaan Iris Uurron runotuotantoa. Kirjailijan runokokoelmat tarjoavat metriikan kannalta mielenkiintoisen ja pitkälti tutkimattoman aineiston, jota erittelemällä on mahdollista laajentaa kuvaa Uurrosta kirjailijana. Runon rytminen puoli, kuten Auli Viikari (1987, 18) on huomauttanut, usein ohitetaan. Runon rytmi jää keskeisiltä piirteiltään tulkinnanvaraiseksi, siinä missä tavut, sanat ja lauseet ovat tekstinä konkreettisesti analysoitavissa ja eriteltävissä. Rytmi ja sen kokemus onkin houkuttelevaa tulkita ääneen lausutun runon piirteeksi, jotka runon analysoija voi sivuuttaa. (Viikari 1987, 18.)

Viikarin esittämä väite näkyy runoutentutkimuksen kentässä. Runoutentutkimuksen painopiste on ollut 50-luvulta lähtien voimakkaasti kuvallisuudessa, mitä osaltaan selittää runouden muutos vapaarytmisyyttä kohti. Vapaasta rytmistä tuli 50-luvun kuluessa konventio, ja mitallinen runous alkoi näyttää sen rinnalla vanhanaikaiselta. (Kainulainen 2012, 5.) Runon rytmin ja metriikan tutkimus on kuitenkin jatkunut, ja sen teoksista omalle työlleni merkittävimpiä ovat Pentti Leinon lingvistinen teos *Kieli, runo ja mitta: Suomen kielen metriikka* (1982) ja Auli Viikarin väitöskirja vuodelta 1987, joka käsittelee mittojen vapautumista suomenkielisessä lyriikassa.

2000-luvulla on ilmestynyt muutamia rytmiä käsitteleviä tutkimuksia, ja rytmi on viimeaikaisessa runoutentutkimuksessa saanut jälleen jalansijaa. Leinon teos on innoittanut sittemmin Pasi Lankista, jonka Juha Mannerkorven lyriikan tutkimuksessaan (2001) käsittelee mitan väljenemistä runoilijan tuotannossa. Tuulia Toivasen, (2009) Katja Seudun (2009) ja Karoliina Lummaan (2010) väitöskirjat eivät ota rytmiä tutkimuksensa keskiöön, mutta huomioivat sen osana runoa ja sen tulkintaa. Erityisesti runon rytmiin on pureutunut Siru Kainulainen väitöskirjassaan *Kun sanat eivät riitä* –

rytmi, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous, joka on ollut merkittävänä innoittajana omalle työlleni.

Tutkimukseni kohde kirjailija Iris Uurron eli Lyyli Ester Ripatin (1905–1994) tuotanto käsittää sekä proosaa että lyriikkaa, vaikkakin – kuten Kai Laitinen (1981, 441) toteaa – Uurto usein mielletään juuri proosakirjailijaksi pääteoksenaan romani *Ruumiin ikävä* (1930) (Spinkkilä 2000, 4; Sallamaa 1994, 60). Tätä sekä romaaneja *Kypsyminen* (1935) ja *Rakkaus ja pelko* (1936) yhdistävät vahva psykologisuus ja mielen kuvaus. (Laitinen 1981, 441.) Näiden lisäksi Uurrolta on julkaistu vielä kuusi romaania: *Timanttilakien alla* (1938), *Ruumiin viisaus* (1942), *Joonas ei välittänyt* (1950), *Kapteenin naiset* (1952), ja *Den brinnande ön* (1957) sekä sen muokattu suomennus *Puut juuriltaan* (1968). 1960-luvulla julkaistuissa Uurron valituissa teoksissa edellä mainituista romaani *Ruumiin ikävä* on kokoelmassa nimellä *Villit henget* ja *Kypsyminen* nimellä *Rouva Pallas*. Uurron valittuja teoksia voidaan pitää verrattain itsenäisinä teoksina, sillä kirjailija on muokannut teoksia merkittävästi. Romaani *Suomalainen kohtalonnäytelmä* (1945) on Uurron ainoa draamateos. (Spinkkilä 2000, 9.) Proosatuotannon voi siis katsoa koostuvan kaikkiaan yhdestätoista romaanista, mikä selittääkin osaltaan sitä, että Iris Uurtoa pidetään ja Uurto muistetaan usein juuri proosakirjailijana.

Proosan ja näytelmän lisäksi Uurron tuotanto koostuu lyriikasta. Uurron esikoisteos *Tulta ja tuhkaa* (1930) sisältää sekä novelleja että runoja, mutta koska runot ovat vapaarytmisiä, on esikoisteoksen osuus mittaan keskittyvässä tutkimuksessani kahta muuta runoteosta pienempi. Kirjailijan kaksi runokokoelmaa julkaistiin 40-luvulla: *Sudet* vuonna 1944 ja *Ihana lyhty* vuonna 1946. (Spinkkilä 2000, 9.) *Sudet* ja *Ihana lyhty* ovat runokokoelmia, jonka mitallisissa ja vapaamittaisissa runoissa sotaa tarkastellaan etupäässä naisen näkökulmasta (Palmgren 1984, 111). Sota on läsnä tosin jo Uurron esikoisteoksessa, mutta sota, jota sen runoissa käydään, on Spinkkilän (2000, 106) mukaan yhteiskunnallista, sukupuolten välistä sotaa.

Ihana lyhty ja *Sudet* käsittelevät yhteiskuntaa ja sen oloja naisen silmin. (Spinkkilä 2000, 113.) Kokoelmissa on selkeä oppositioasema sotaan ja kaikkeen, mitä siihen liittyy. *Ihana lyhty* ja *Sudet* ovatkin temaattisesti lähellä toisiaan. Molemmissa puheenvuoro

annetaan naisten rintamalle, jonka vaiennettu ääni ei kuulu eikä näy sodan eri taisteluissa, mutta joka kuitenkin jää armotta sodan jalkoihin. Runot kritisoivat voimakkaasti runebergiläis-topeliaanista ehdotonta isänmaanrakkautta, ja sota näyttäytyikin mielettömänä, pelättävänä ja vihattavana asiana. Tätä runojen voimakasta pasifismia paheksuttiin kritiikeissä, mutta se sai osakseen myös ihailua. (Spinkkilä 2000, 201–202.) Sodan mielettömyyttä korostaa viholliseen kohdistuvasta kostosta, tuhosta ja vihasta saatu ilo, joka runoissa kyseenalaistetaan (Spinkkilä 2000, 203). Raoul Palmgren (1984, 112) toteaaakin, että *Ihana lyhty* on ehdottomimpia sodanvastaisia teoksia kirjallisuudessamme.

Uurron tuotannossa, myös lyriikassa, näkyy Kari Sallamaan (1999, 55) mukaan kirjailijan sidos vasemmistohenkiseen kirjallisuusryhmä Kiilaan, joka perustettiin syksyn 1935 ja talven 1936 kuluessa. Uurto kuului ryhmittymään 1935–1946, jota ennen hän oli myös kirjailijaryhmä Hiilen jäsen (Sallamaa 1994, 54,57). Palmgrenin (1984, 298) mukaan vuonna 1950 julkaistua romaania *Joonas ei välittänyt* voidaan pitää Uurron lopullisena erona Kiilasta. Teos käsittelee aatteeseen pettynyttä nuorta idealistia, joka lopulta luopuu aatteestaan. Teos sisältää omaelämäkerrallisia viittauksia ja on tulkittavissa Uurron tilinpäätökseksi Kiilan vuosistaan. (Palmgren 1984, 298).

Kiila tai sen jäsenet eivät koskaan esittäneet keskitetysti omaa esteettistä ohjelmaansa (Sallamaa 1994, 133), minkä vuoksi Kiilan mahdollista vaikutusta Uurron tuotantoon ei ole aivan yksinkertaista osoittaa. Marxismi ja sitoutuminen proletariaattiin olivat olennainen osa Kiilan taiteellista toimintaa, ja ne yhdistävät ryhmään kuuluneiden kirjailijoiden tuotantoa (Sallamaa 1994, 134, 151). Kiilalaiset eivät kuitenkaan hyväksyneet ideologian asettamia vaatimuksia ja rajoituksia, jotka koskivat taiteellisen ilmaisun yksinkertaistamista ja taiteen valjastamista propagandan käyttöön. Lyriikassa Kiila puolusti etenkin vapaata mittaa ja arkista kuvastoa (Kalemaa 1989, 51). Uurron tuotannossa on nähtävissä Kiilan ja sen ideologian painotuksia, joika voi löytää niin runojen aiheiden kuin muodonkin parissa. Sotaa käsitellään Uurron vapaamittaisissa runoissa hyvin kriittisesti ja näkökulma on Kiilan kirjailijoiden tapaan kaukana rintaman taisteluista. Vankilakokemusten ja sisäisen tai kuvitteellisen maailman käsittelyssä

tematisoituu sota ja sen mielettömyys (Palmgren 1984, 293). Sotaa edeltäneet kuvaustavat näyttäytyvät riittämättömiltä, ja kirjailijoiden – myös Uurron – tuotannossa näkyy uusien ilmaustapojen etsintä.

Olen Tuula Spinkkilän kanssa samaa mieltä siitä, että Uurron tuotanto runous mukaan lukien käsittelee vanhan ja uuden vaikutusta subjektikäsityksiin, ja tämä uuden ja vanhan ristiriidan aiheuttama paine näkyy Uurron tuotannossa. (Spinkkilä 2000, 18.) Spinkkilästä poiketen oma näkökulmani keskittyy sukupuoli- ja valtatemiikan sijasta tarkastelemaan runotuotannon muotoa, jossa tulkintani mukaan uuden ja vanhan ristiriita näkyy runojen rytmisissä piirteissä, etenkin runomittojen käytössä. Tutkimushypoteesini on, että Uurron uuden ilmaisutavan etsintä näkyy hänen lyriikkansa mitallisuudessa ja rytmisissä. Mittaa varioidaan monin tavoin, ja rytmi yhdessä mitan kanssa ovat merkityksellinen osa runon semanttista kokonaisuutta.

Uurtoa koskeva aikalaismarkkriikki on esikoisteoksesta lähtien sisältänyt tiettyä ambivalenttisuutta, sillä Uurron kirjailijanlaatua on ollut vaikea määritellä. Uurron omaperäisyydestä oltiin kuitenkin verrattain yksimielisiä, ja Uurtoa pidettiin taitavana henkilökuvaajana, jolla oli iskevä tyyli. (Juutila 1999, 366.) Ruumiillisuuden kuvaus ja erotiikka saivat osakseen tiukkaa kritiikkiä, joissa Uurtoa syytettiin erotiikan liioittelusta. (Juutila 1999, 368.) Kristillis-konservatiivinen yhteiskunta ja sen käsitykset ruumiillisuudesta, naisesta ja perheestä kyseenalaistetaan Uurron tuotannossa usein, ja se on osa myös Uurron lyriikan tematiikkaa. Uurron runoteosten aikalaismarkkriikkeista nouseva toinen yhteinen kritiikin kohde on teosten mitallisuus. Runojen mitta nähdään kömpelönä ja ontuvana, sillä se ei asetu yksiselitteisesti mitallisen tai vapaarytmisen runon määritelmiin.

Iris Uurtoa ja hänen kirjallista tuotantoaan on tutkittu lähinnä proosateosten kautta. Tuula Spinkkilän väitöskirja (2000) *Elämän pitäisi olla toisenlaista – Iris Uurto ja sukupuolten sota* käsittelee Uurron tuotantoa laajasti, mutta lyriikan osuus tutkimuksessa on hyvin pieni ja keskittyy lähinnä *Ihana lyhty* -kokoelmaan. Spinkkilän lähtökohtana toimii feministinen kirjallisuuden tutkimus, jonka valossa tuotannosta nousee korostetusti esille

sen naisasiaa koskevat tematiikat, naisen seksuaalisuus ja naisen irtautuminen konventionaalisista rooleistaan.

Ulla-Maija Juutilan eri teoksissa julkaisemat artikkelit käsittelevät Uurtoa hyvin samanlaisista lähtökohdista. Spinkkilän tavoin Juutilan merkittävänä lähtökohtana on feministinen kirjallisuudentutkimus, joka nostaa esille samoja teemoja kuin Spinkkilän myöhemmin ilmestynyt väitöskirja. Naisen asemaa käsitellään Uurron tuotannossa Juutilan mukaan myös perheinstituution näkökulmasta, ja naisen itsenäisyys miehestä on esimerkiksi *Rouva Pallaan* keskeinen teema.

Juutilan ja Spinkkilän lisäksi Uurron tuotantoa on tutkinut Liisa Vepsäläinen lisensiaattitutkimuksessaan (1991) *Suurten henkien jäljillä – Iris Uurron kirjailijakehitys ja Kirjailijakuvan piirteitä*. Lisäksi Kari Sallamaa käsittelee Uurron tuotantoa Kiilaa käsittelevässä laajassa tutkimuksessaan, jossa Uurron tuotantoa luetaan marxilaisen kirjallisuudentutkimuksen ja Kiilan ajamien esteettisten ihanteiden kontekstista käsin. Tutkimuksessa Uurron proosatuotannosta tuodaan analyysin pariin työväenliikkeen ja tuotantosuhteiden teemoja sekä vallinneiden yhteiskuntarakenteiden voimakasta kritiikkiä.

Uurron tuotannosta tehty tutkimus on korostanut juuri kirjailijan proosatuotantoa, ja runotuotanto on jäänyt tutkimuksessa sivujuonteeksi, paikoin jopa huomautukseksi sivulauseessa. Juuri tästä syystä olen valinnut tutkimukseni aineistoksi Uurron lyriikan. Uurron runojen mitan ja rytmin tarkastelulla pyrin havainnollistamaan, miten Uurto käyttää mitta- ja rytmisiä. Tavoitteenani on selvittää, mikä vaikutus tällä runon ei-semanticisella eli rytmisellä tasolla on koko runon merkityksen tulkinnassa.

1.1. Runon rytmi ja mitta

Runoa lukiessa lukijalle muodostuu kokemus runon rytmistä, ja runon rytmiä voidaan tämän kokemuksen avulla mahdollista kuvailla eri sanoin. Rafael Koskimies nimittää tätä rytmiseksi kokemukseksi, joka syntyy, kun lukija tulkitsee lukemaansa runoa (Koskimies 1949, 89). Havaitsemme muutoksia runon rytmisessä ja, kuten Shira Wolosky (2001, 136) toteaa, voimme todeta rytmin nopeutuvan tai hidastuvan. Tämä rytmisen kokemuk-

lukijan oma tulkinta runon rytmistä, on kuitenkin vaikeasti sanoin selitettävissä (Kantola 1972, 244). Tästä johtuen runon rytmin tutkimus on, kuten ylipäätään kirjallisuuden ja taiteen tutkimus, sidoksissa lukijan ja kokijan omaan tulkintaan, omaan kokemukseen.

Runo koostuu monenlaisista osista, joilla jokaisella on Koskimiehen (1949, 90) mukaan oma vaikutuksensa runon merkitykseen. Rytmä on osa tätä runon kokonaisuutta, se antaa mielikuvitukselle ja tunnelmille oman värinsä ja sisällyksensä. (Koskimies 1949, 90.) Siru Kainulainen (2012a, 10) kuitenkin huomauttaa, että rytmi toimii tavalla, joka on osaltaan sanallisen ilmaisun tavoittamattomissa. Rytmän toiminta osoittaa sanomattomaan, siihen, johon sanojen viittaus ja kuvaus on riittämätön. Sanat osoittautuvat puutteellisiksi siinä, etteivät ne riitä jäsentämään ja järjestämään maailmaa. Kainulaisen mukaan tämä riittämättömyys saattaa aiheuttaa hämmennystä, mutta ei estä tutkijaa tarttumasta rytmiin ja sen analyysiin. (Kainulainen 2012a, 10.) Vaikka rytmi ei merkitse tai tarkoita samalla tavalla kuin sana, rytmin havainnointi, analyysi ja tulkinta tuovat sen käsitteellisen merkityksellistämisen piiriin (Kainulainen 2012b, 64).

Kainulainen (2012b, 61) toteaaakin, että oikeastaan kaikki runosta nouseva aines tuo lukijan rytmin äärelle. Runon tietyllä tavoin jäsentynyt kielenaines muodostaa rytmiä monella eri tasolla: äänneet, tavut, sanat, säkeet, säkeistöt, lauseet ja virkkeet sekä muut kielelliset merkit ja tauot vaikuttavat kaikki runon rytmiin (Kainulainen 2012a, 10). Rytmä onkin tutkimuskohteena hyvin monisyinen ja laajalle vievä, mistä syystä olen rajannut oman näkökulmani ja tarkasteluni juuri runomittoihin ja siihen, miten mitta on osaltaan luomassa rytmiä ja koko runon merkitystä.

Rytmi osoittaa, millä tavoin runon kielenaines vaikuttaa ja merkitsee, ja näin ollen rytmi havainnollistaakin kielen materiaalista toimintaa (Kainulainen 2012b, 61). Rytmä ilmenee tiettyinä kuvioina, joissa kielenaines on järjestynyt muodostamaan toistoja. Näitä toistopiirteitä analysoimalla voidaan tutkia rytmikuvion muodostumista. Yhtäältä rytmikuvio muodostuu säännönmukaisuudesta, toisaalta taas vaihtelusta ja säännönmukaisuuden horjumisesta, jota vaihtelu ja muutos toistopiirteissä saavat aikaan. (Kainulainen 2012b, 63–64.) Toistoista muodostuu kuvio ja toistojen vuorotteluista sarja (Kainulainen 2012b, 63).

Säännönmukaisuus, joka rytmiä muodostaa, tulee esiin niin mitallisessa kuin vapaarytmisessäkin runossa (Kainulainen 2012a, 11). Tämä on olennaista huomata myös Uurron lyriikan kohdalla, sillä Uurron runotuotannon metrisyys vaihtelee mitallisista runoista vapaarytmisiin. Tutkimukseni kohdalla merkittävässä osassa ovat kuitenkin Uurron vapaamittaiset runot, joten mitallisuuden, vapaan mitan ja vapaan rytmin välistä määritelmällistä eroa on syytä tarkentaa. Runouden mitallisuus määritellään usein opposition avulla, jonka osapuolina ovat mitallinen ja vapaarytmisen runous. Vapaamittainen runous asettuu näiden kahden opposition väliselle jatkumolle, mutta erot sen osien välillä on liukuvia. (Viikari 1987, 12.) Vapaamittaisen runon säkeistä mitta on Vesa Haapalan (2013, 199) tunnistettavissa, mutta säkeen pituus vaihtelee ja säkeistöjako on epäsäännöllinen. Lisäksi loppusoinnut, jotka mitallisessa runossa lisäävät säkeistöjen yhtenäisyyttä, voivat puuttua täysin. Runo voi siis noudattaa joiltakin osin mitallisen runon poljentoa, mutta samalla sen säkeet voivat olla mitaltaan monitulkintaisia. (Haapala 2013, 199–201).

Mitan kohdalla tarkastelussa korostuu säännönmukaisuus ja siitä poikkeaminen. Vapaan rytmin kohdalla sen sijaan säännönmukaista on juuri epäsäännöllisyys, jossa kuitenkin on omat toiston sääntönsä. (Kainulainen 2012a, 11.) Vapaamittaista runoa tarkastellessa lähtökohdan määrittää kohdeteksti, se, kuinka laajasti se sisältää mitallista tai vapaarytmisen runon piirteitä. Kainulaisen tekemään jakoon suhteutettuna voikin todeta, että vapaamittainen runo hyödyntää sekä säännöllisyyttä että epäsäännöllisyyttä, jolloin pelkkä mitallisen runon mukainen tarkastelu saattaa antaa runon rytmistä yksinkertaistetun kuvan. Korostan moninaista kokonaisuutta, jossa mitalliset ainekset toimivat yhdessä muiden rytmisten tekijöiden kanssa. On muistettava, että rytmiä luonnehtivat myös muunlaiset toiston tavat painollisuuden ohella, kuten allitteraatio ja loppusointu. Kaikenlaiset äänteelliset toistot ja vaihtelut muodostavat rytmisiä kuvioita, joilla on vaikutus koko runon rytmiin. (Kainulainen 2012a, 11.) Havainnoimalla toiston muotoja ja tapoja analysoin rytmin säännönmukaisuutta ja siitä poikkeamista.

Koska rytmi ei merkitse ja viittaa tarkoitteeseensa samalla tavalla kuin sanat, on rytmillä Kainulaisen (2012a, 10) mukaan ominaisuuksia, jotka poikkeavat siitä, mihin pelkät sanat voivat viitata. Toisin sanoen rytmi on jotakin muuta kuin mitä sanat tarkoittavat. Rytmi

tuo runoon merkityksiä, joita sanojen avulla ei voida välittää. Katsonkin, että rytmi luo runoon merkityksiä, se ottaa osaa koko runon tulkintaan vaikuttaen tunnelmaan, semanttiseen merkitykseen ja runon osien välisiin yhteyksiin, jotka välittyvät runon rytmisen kokemuksen kautta. Rytmien tarkastelu tuo runon analyysiin puolen, joka usein jää runon semanttisen tason tarkastelun jalkoihin.

Mitallisessa runossa rytmien säännönmukaisuus perustuu olennaisesti siihen, että samanlaiset tai samantapaiset kielenaineokset esiintyvät samanlaisessa asemassa (Leino 1982, 11). Runomitta on kuvio, joka muodostuu korostuksista, painotetuista aineksista (Wolosky 2001, 136). Kun runon painolliset ja painottomat tavut ovat määrättyssä asemassa suhteessa toisiinsa, muodostuu säännöllinen mitta (Haapala 2013, 192). Tavun painollisuuden ohella tavun laatuun vaikuttaa myös sen laajuus, vaikkakaan se ei ole dynaamisissa mittatyypeissä välttämätöntä. On kuitenkin huomattava, kuten Viikari (1998, 52–53) toteaa, pitkä pääpainollinen tavu on suomenkielisessä runoudessa usein nousuasemassa siitäkin huolimatta, että kielessämme myös sivupainollinen tavu kelpaa nousuasemaan. Painollisuus ja tavun laajuus ovatkin dynaamisia mittoja tarkastellessa tässä mielessä eri asemassa, sillä tavun laajuus ei yksinään aseta tavua nousuasemaan. Otan analyysissäni huomioon tavulaajuuden silloin, kun sillä on vaikutus tavun painollisuuden tulkintaan joko tavun painollisuutta korostaen tai sitä mahdollisesti heikentäen.

Mitallinen säe koostuu kahdesta tai useammasta tällaisesta painollisen ja yhden tai useamman painottoman tavun muodostamasta elementistä, jota perinteisesti on kutsuttu runojalaksi tai runotahdiksi (Leino 1982, 50). Leino (1982, 51) huomauttaa kuitenkin, että runojalan käsite on sidoksissa teoriaan, ja käsite jääkin usein liian abstraktiksi, jolloin sen tarpeellisuus kyseenalaistuu. Runojalka nimittäin ei vastaa mitään tiettyä kielellistä elementtiä, ja siksi sen käytöstä on osittain luovuttu. (Leino 1982, 50.) Haapala (2013, 193) huomauttaakin, etteivät runojalat noudata sanarajoja.

Runomitta kuvataan Leinon (1982, 55) mukaan usein normiksi, runojalkojen muodostamaksi kaavaksi, josta poikkeaminen tosin on mahdollista. Hän kuitenkin huomauttaa, että rytmiin olennaisesti vaikuttava mitta on aina abstraktio, abstrakti

metrinen kaava, joka mitallisesta runosta on osoitettavissa (Leino 1982, 50). Haluan Leinon tavoin korostaa sitä, ettei rytmin ja runomitan suhde ole ongelmaton. Rytmii ja runomitta eivät viittaa samaan asiaan, eikä niitä sovi samastaa käsitteinä toisiinsa, joskaan ne eivät ole myöskään toisistaan riippumattomia. Runomitta on metrisen teorian postuloima kuvausmalli, abstraktio, jonka avulla voidaan osoittaa runon rytminen säännönmukaisuus ja siitä poikkeaminen. (Leino 1982, 12.) Vaikka samat kielenaineokset vaikuttavat sekä rytmin että mitan muodostumiseen, eivät rytmiä luovat kielenaineokset aina muodosta mitta. Näin on esimerkiksi vapaarytmisen runon kohdalla. Lisäksi on huomautettava, että mitta on teoreettinen abstraktio, ja näin olleen siis myös sidoksissa teoriaan ja sen lähtökohtiin.

Mitta koostuu painottoman ja painollisen tavun säännöllisestä vaihtelusta, joka muodostaa metrisen normin (Leino 1982, 55). Mitallisuutta ja sitä luovia fonologisia kielen ominaisuuksia ei kuitenkaan pystytä kuvaamaan ainoastaan perinteisen kieliopin avulla, vaan lisäksi tarvitaan metriikka, joka keskittyy mitan kannalta olennaisten formaalisten rakenteiden kuvaukseen. Runosta havaittua mitta ei tule irrottaa kontekstistaan. Runon mitta on aina osa koko runon rytmiä ja koko runoa, myös sen semanttista tulkintaa. Runon muoto ja sisältö ovatkin erottamattomassa suhteessa toisiinsa (Leino 1982, 250).

Äänteellinen toisteisuus, rytminen tavupainotus tai tiettyä muodostelmaa noudattava lauserakenteen vaihtelu eivät viittaa tarkoitteeseensa kuten sana, jolla lähes aina on jokin semanttinen merkityksensä. Tästä johtuen rytmin käsitteellistämisessä onkin lähdettävä liikkeelle siitä, miten rytmi toimii. Analysoimalla runon rytmin toimintaa on mahdollista edetä havainnoimaan sitä, mitä seurauksia rytmin toiminnalla on runon tulkinnan kannalta. (Kainulainen 2012b, 63.) Tutkimukseni Urron lyriikasta etenee samalla tavoin, konkreettisesta rytmin metrisestä kuvauksesta kohti abstraktia tulkintaa runojen rytmistä ja sen merkityksestä koko runon tulkinnalle.

Runoissa toteutuu rytminen liike, joka ulottuu runon sanaston lisäksi myös lukijaan. Tämä rytmisen liikkeen kahtaalle ulottuva vaikutus linkittää prosessointia sanallisen ja ei-sanallisen ilmaisun välillä. Se on havaittavissa ja analysoitavissa, mutta sitä ei voi

sanallistaa käsitteelliseksi kieleksi. (Kainulainen 2012b, 77.) Runon rytmiset ominaisuudet ilmaisevat kieltä toisella tavalla kuin sanat, ja ne tuovat esille kielen materiaalisuuden. Lukija tulee fyysisesti osalliseksi aistimellisesta rytmistä. (Kainulainen 2012b, 65.) Runon liike, josta lukija pääsee osalliseksi rytmin kautta, ilmenee sanoissa, merkeissä ja tauoissa toistona ja vaihteluna. Rytmii panee runon liikkeeseen toiston ja vaihtelun keinoin. Tästä syystä onkin olennaista tarkastella runon rytmiä toiston, vaihtelun ja liikkeen näkökulmasta. (Kainulainen 2012a, 11.)

1.2. Teoreettiset lähtökohdat

Suomalainen lyriikan rytmien ja metrin tutkimus on ollut marginaalissa runoutentutkimuksessa pitkään. Siru Kainulaisen väitöskirja (2012) *Kun sanat eivät riitä* on merkittävä ja uusi tutkimus rytmin saralta. Kainulainen korostaa rytmin fyysisyyttä ja ruumiillisuutta sekä rytmin osuutta koko runon tulkinnassa. Teos on olennainen lähteeni, sillä Kivikk’ahon runotuotannon analyysi on antanut innoitusta omalle työlleni. Jaan Kainulaisen näkemyksen siitä, että rytmi vaikuttaa runon kokonaisuuden tulkintaan ja tarjoaa näin ollen runon semanttiselle puolelle jotain, mitä sanat yksistään eivät voi ilmaista. Vaikka tutkin Uurron runojen rytmiä suurelta osin mitan kautta käyttäen apunani metriikan tarjoamia kuvaustapoja, pyrin huomioimaan myös muita rytmisiä tekijöitä mitan ohella. Kuten Kainulainen (2012, 11) huomauttaa, ei metrin säännönmukaisuus ole arvottava lähtökohta tutkimukselle. Metriikka on väline, jonka avulla havainnoin tutkimuksessani rytmiä.

Suomalaisista metriikan kuvauksista on tutkimuksessani lähtökohtanani Pentti Leinon *Kieli, runo ja mitta* (1982), jonka näkökulma on kuitenkin huomattavasti lingvistisempi kuin omani. Leino analysoi suomalaista lyriikkaa kielitieteestä käsin, ja fonologian osuus tutkimuksessa on huomattava. Nousevaan (+) ja laskevaan (o) asemaan perustuva runon rytmin kuvausmalli, jota Leino käyttää, on kuitenkin hyödyllinen myös oman tutkimukseni näkökulmasta. Noudatan tätä kuvausmallia mitan ja mitan variaation tarkastelussani läpi koko tutkimukseni, sillä se tarjoaa selkeän kuvausmallin, jonka avulla voidaan esittää runon painoasemiin perustuva rytmien toisto ja tulkita runosta havaittavia eri mittoja.

Runon kielen erityisyyttä verrattuna yleiskieleen ei voi sivuuttaa runouden tutkimuksessa. Metrinen tutkimus nostaa runosta esiin kielenaineksia, joita analysoidessa on vaikea välttää kielitieteellistä käsittelyä. Koska kielen fonologisilla ominaisuuksilla on merkitys sille, miten niitä voidaan rytmisestä käyttää, tulee huomioida myös kielen struktuuriin liittyvät ominaisuudet. Tästä syystä tutkimukseni Iris Uurron runouden mitasta lähenee osittain myös kielitiedettä.

Teoreettisen viitekehyksen tutkimukselleni muodostaa Roman Jakobsonin merkkikäsitteet ja teoria kielen funktioista. Erityisesti käsitellessäni mitan funktioita ja niiden vaikutusta runon sanalliselle eli semanttiselle tasolle ovat Jakobsonin ja hänen teoriaansa myöhemmin runomittoihin soveltaneen John Haynesin teoriat tutkimuksessani merkittävässä osuudessa. Jakobson (1981, 22) erittelee kaikkiaan kuusi kielellistä funktiota, joilla merkityksiä luodaan. Jokaisella viestinnän eri tasolla on oma funktionsa, ja nämä funktiot ovat sidoksissa toisiinsa (Jakobson 1981, 22–23). Elmar Holenstein (1976, 5) huomauttaakin, että Jakobsonin näkemys kielestä on hyvin laajalle ulottuva, ja tyypillistä hänen lingvistiikalleen onkin eri aspektien ja niiden välisten suhteiden huomioiminen teorian hahmottelussa. Tällä on suuntaa antava merkitys omalle tutkimukselleni, jossa pyrin huomioimaan niin mitan kuin siihen vaikuttavat muutkin rytmiset runon keinot

Jakobsonin teoria kielen funktioista on toiminut suunnannäyttäjänä myöhemmille kielen funktioiden teoretisoinneille. John Haynes soveltaa Jakobsonin funktioiden mallia runomittaan, ja erittelee seitsemän mitan funktioita: mnemonisen, deiktisen, kohesiivisen, mimeettisen, intertekstuaalisen, kompositionaalisen ja ideologisen mitan funktion (Haynes 1989, 236). Haynesin lähtökohta on systeemis-funktionaalisessa kieliopissa, ja keskeistä hänen näkemykselleen on kompleksisuus. Kielellisiä ilmiöitä, kuten tässä tapauksessa mittaa, tulee tarkastella limittäin, eikä toisistaan irrallisina. (Haynes Lankisen 2001, 151 mukaan.) Käsittelemäni funktioita Jakobsonin ja Haynesin teorioiden avulla luvussa neljä, kun ryhdyn pohtimaan mitan funktioita sekä mitan suhdetta rytmiin.

Tavoitteenani on luoda yleiskuva Iris Uurron runotuotannon metriikasta. Rajaen tarkasteluni pääosin mitallisiin ja vapaamittaisiin runoihin, sillä niiden osuus Uurron

runotuotannossa on huomattava. Runomittojen ohella huomioin myös muiden rytmisten tekijöiden vaikutuksen runojen metriikkaan. Kirjallisuusryhmä Kiilan esteettiset suuntaukset ja suomalaiseen lyriikkaan 40-luvulla hiipivä ja vähitellen voimistuva modernismi ovat Uurron tuotannon merkittäviä vaikuttajia, ja niiden mahdollisia vaikutuksia runon rytmiselle jäsentymiselle tuon esiin, vaikkakaan se ei ole tutkimukseni pääjuonteena.

Olennainen osa tutkimustani on se, miten mitta ja sen variointi Uurron runoissa toimii. Mitä merkityksiä rytmisen säännönmukaisuus ja siitä poikkeaminen tuovat runoilille? Metrinen tutkimuksen punaisena lankana toimii rytmin suhde koko runon tulkintaan. Rytmii tuo runoon aina jotain, jota sanallinen ilmaisu ei yksinään kykene luomaan. Mitan kautta pyrin luomaan kuvaa siitä, miten Uurron runoissa rytmii ottaa osaa runon kokonaistulkintaan. Ei-sanallinen eli rytmisen ja sanallinen eli semanttinen ilmaisu ovat runossa molemmat läsnä, eikä niitä voi erottaa toisistaan runoa tulkitessa.

Abstraktin mitan hahmottaminen lähtee liikkeelle konkreettisista havainnoista. Luvussa kaksi käsittelen Uurron runotuotannon mittoja edeten säännönmukaisimmista kohti mittaa varioivia ja väljentyviä runoja. Luvussa kolme siirryn tarkastelemaan mittaa suhteessa koko runon rytmiiin, ja pohdin, miten mitta suhteutuu muihin Uurron runoista nouseviin rytmisiin keinoihin. Tutkimukseni lopussa luvussa neljä tarkasteluni siirtyy tulkinnan abstraktimmalle tasolle, ja erittelen niitä merkityksiä ja funktioita, joita Uurron runoissa mitalla on. Luvun lopussa tuon esille, miten runojen sanallinen ja ei-sanallinen merkitys täydentävät toisiaan, ja millaisia tulkinnan avaimia mitta ja sen kautta myös rytmii runoilille tarjoaa.

2. Mitta Iris Uurron runoissa

Runomitta vaikuttaa runon kieleen ja samalla myös koko runon rakenteeseen. Pentti Leino (1984, 251) toteaa sen asettavan tiettyjä vaatimuksia runon kielenaineikselle: vokaalien välinen tavuraja voi kadota ja esimerkiksi sanajärjestys voi poiketa huomattavasti yleiskielen normeista. Runon mitta koostuu Eagletonin (2007, 135) mukaan painottomista ja painollisista tavuista, jotka muodostavat säännöllisesti hahmottuvan kaavan toistuessaan. Säännönmukaisuus perustuu mitallisessa runoudessa Leinon mukaan siihen, että toisiaan jossakin suhteessa vastaavat kielen elementit esiintyvät samassa asemassa (Leino 1982, 11). Tämä rytmin säännönmukaisuus sekä siinä kiistatta esiintyvä variaatio on mahdollista selvittää metrisen teorian postuloiman kuvausmallin avulla (Leino 1982, 12).

Matti Sadeniemi (1949, 14) määrittelee mitan abstraktioksi, jonka rytmikaava rytmittää mitallista runoa. Tämä abstraktio, Auli Viikari (1987, 24) korostaa, on aina tulkinnanvarainen ja runon lukijasta riippuvainen, mistä syystä tavat lausua runoa ja tulkita sen rytmiä vaihtelevat. Mitta antaa luennalle rytmin, ja koska lukijalle muodostuu runon mitasta kaava, hän kykenee ennakoimaan tekstin rytmistä kulkua. Näin mitta siis myös homogenisoi runotekstiä. (Eagleton 2007, 53–54.)

Mitallisen runon poljennollisen rytmin aiheuttavat Siru Kainulaisen (2012a, 70) mukaan tavun ja lauseen painon lisäksi myös tavun keston vaihtelu. Leino (1982, 54) huomauttaakin, että runomitan kuvaus vaatii vetoamista tavun kahteen lingvistiseen ominaisuuteen: tavun laajuuteen (tai keston, kuten Kainulainen nimittää) ja painoon. Metriikantutkimus tarkastelee mitan ja puhutun kielen suhdetta, ja tästä syystä se joutuukin operoimaan huomattavissa määrin kielen prosodisilla ominaisuuksilla siitä huolimatta, että tutkimuskohteena on useimmiten kirjoitettu runoteksti. Mitan yksiköt on määriteltävä puhutun kielen pohjalta, sillä kirjoitetun kielen yksiköt eivät välttämättä vastaa suoraan mitan yksikköjä. (Leino 1982, 62.)

Runomittaa muodostavat painot korostavat runon elementtejä, tavuja. *Pääpainollisiksi* sanotaan tavua, joka erottuu sitä ympäröivistä tavuista eli *sivupainoista*. Sivupaino on täten pääpainolle alisteinen. (Sadeniemi 1949, 61.) Mitallisessa runoudessa painollisen ja

painottoman tavun vuorottelu on säännöllistä (Sadeniemi 1949, 117). Suomessa sanan pääpaino on ensimmäisellä tavulla (Haasjoki 2007, 97), jolloin ensimmäinen tavu on painavampi kuin toinen ja edelleen toinen tavu on painavampi kuin kolmas ja kolmas painavampi kuin neljäs (Sadeniemi 1949, 76). Sadeniemi (1949, 117) ja Koskimies (1949, 171) kutsuvat painollisia elementtejä *nousuiksi* ja vastaavasti painottomia *laskuiksi*, mutta tulen erottamaan nämä kaksi käsitettä toisistaan hieman myöhemmin nojaten uudemman tutkimuksen tapaan käyttää kyseisiä käsitteitä.

Tavun painollisuuden ohella runon rytmiin vaikuttaa tavun *laajuus*. Suomessa tavut ovat eripituisia ja ne voidaan jakaa pitkiin ja lyhyihin tavuihin. Pitkiä tavuja ovat pitkän vokaalin sisältävät tavut sekä umpitavut eli konsonanttiloppuiset tavut. Vastaavasti lyhyiksi tavuiksi katsotaan lyhyen vokaalin sisältävät tavut ja avotavut eli vokaaliloppuiset tavut, jotka sisältävät yhden vokaalin. (Sadeniemi 1949, 101.) Kun konsonanttia ilmaistaan merkillä C ja vokaalia V, ovat pitkät tavut siis muodoltaan CVV, CVVC, CVC, CVCC, VV, VVC, VCC ja VC, lyhyet taas V ja CV. Umpitavu on avotavua painollisempi, ja pitkän vokaalin sisältävä tavu taas painollisempi kuin lyhyen vokaalin sisältämä tavu. (Sadeniemi 1949, 73.) Lisäksi pitkä tavu on painollisempi kuin lyhyt (Sadeniemi 1949, 76).

Mitan tutkimuksessa Leinon (1982, 13) mukaan tavallisesti katsotaan, että samassa säkeessä voi esiintyä vain joko nousevia tai laskevia jalkoja. Leino (1982, 60) määrittelee runojalan mitan perusyksiköksi, joka koostuu tavuista, joista yksi on nousuasemassa. Runojalka vaatii nousuaseman lisäksi vähintään yhden laskuasemassa olevan tavun. (Leino 1982, 60.) Nousevassa runomitassa säe jaetaan runojalkoihin, joiden lopussa on nouseva tavu (merkintä +, lasku o). Tällaisia runomittatyyppejä ovat jambi (o+), anapesti (oo+) ja nouseva peoni (ooo+). Laskeva runomitta taas koostuu runojaloista, jotka alkavat nousuasemalla. Tällaisia mittoja ovat trokee (+o), daktyyli (+oo) ja laskeva peoni (+ooo). (Hormia 1960, 11.)

Nousuasemassa on yleensä painollinen tavu, ja vastaavasti laskussa olevat tavut ovat tavallisesti painottomia, mutta poikkeuksia tästä on. Tavun kielelliset ominaisuudet eivät yksinään määrää sitä, luetaanko kyseinen tavu nousevaksi vai laskevaksi, sillä viime

kädessä tulkinta riippuu lukijasta itsestään. (Leino 1982, 14.) Tällaiset lukijan intuitioon liittyvät ja tulkintaan vaikuttavat tekijät onkin Viikarin (1987, 18) mukaan houkuttelevaa katsoa ääneen lausutun runon ominaisuuksiksi, jotka runon tutkija voi ohittaa. Jos näin tehdään, runon rytmin tutkimus kaventuu huomattavasti, sillä tulkinnasta jätetään pois rytmiin vaikuttavia prosodisia ominaisuuksia. Aivan kuten runon semanttista puolta tutkittaessa, oli kohteena sitten vaikkapa runon symboliikka tai metaforat, tulee myös rytmin analyysissä huomioida vaihtoehtoinen tulkinta.

Leinon (1982, 13) mukaan runojalkoja on perinteisesti esitetty painollisuuteen perustuvan kuvauksen avulla. Kun runoa hahmotetaan näin tavurakenteen pohjalta kuvaustaso on hyvin konkreettinen ja lähellä itse tekstiä. Runojalat osoittavat kyllä tavujen määrän, mutta ne eivät riitä paljastamaan järjestelmää, jonka mitta luo. Näin ollen variaatio, joka runossa on, ei tule ilmi järjestelmän kuvauksessa. (Pentti Leino 1982, 14.) Kuten Leino (1982, 15) huomauttaa, mittaa ei voi samastaa runon tavurakenteeseen, sillä muuten jouduttaisiin kuvaamaan loputonta variaatiota. En tule käyttämään mittakuvauksissani painollisuuteen perustuvaa kuvaustapaa, vaan nojaan Pentti Leinon tavoin nousu- ja laskuasemaa ilmaisevaan kuvaukseen. Mikäli runossa on poikkeuksellinen tavun painon ja nousuaseman suhde, tuon sen esille erikseen. Runojalan käsitteellä viittaa tutkimuksessani aina nousun ja laskun muodostamaan mitan yksikköön, mitan abstraktiota muodostavaan elementtiin, en siis suoraa tavuun kielen elementtinä.

Iris Uurron kolmea runokokoelmaa *Tulta ja tuhkaa* (jatkossa TT) vuodelta 1930, *Sudet* (S) 1944 ja *Ihana lyhty* (IH) 1946 yhdistää niiden sotaan kietoutunut tematiikka. Sodan aiheet näkyvät selvästi runojen tunnelmassa, jota runojen rytmi osaltaan on luomassa. Rytmi on olennainen osa Uurron kolmea runokokoelmaa, ja tulkinnallinen lähtökohtani onkin, ettei rytmiä tule erottaa omaksi alueekseen, joka on irrallaan runon semanttisesta tasosta. Metriikan ja rytmin tutkimus tulee merkitykselliseksi mielestäni vasta, kun tulkinta yltää sille tasolle, jossa rytmin ja runon sanallisen eli semanttisen merkityksen välistä suhdetta pohditaan.

Lähden liikkeelle Uurron runojen metriikasta. Pyrin hahmottamaan kuvaa niistä mitoista, joita Uurron runoissa on, sekä osoittamaan, miten Uurto hyödyntää runomittoja niitä

yhdistellen ja metristä kaavaa varioiden. Olen valinnut tulkinnan kohteeksi runot *Onnellisen neuvo* (S, 49), *XLIII* (IH, 68) ja *XLV* (IH, 74). Nämä runot toimivat johdantona siihen, millaisia runomittoja Uurron lyriikassa on. Ne johdattavat metrisen analyysini liikkeelle runoista, joissa mitta on säännönmukaisimmillaan. Siirryn tämän jälkeen tarkastelemaan mittojen yhdistelyä, ja lopuksi pyrin havainnollistamaan muita Uurron tapoja väljentää runomittaa.

2.1. Mittatyypit Uurron lyriikassa

Runomittojen rytmilliset erot johtuvat Pentti Leinon (1982, 305) mukaan osaltaan siitä, että runojen metrinen rakenne on erilainen. Säkeiden alkaminen noususta tai laskusta on ollut perinteisessä metriikassa yksi olennainen mittojen jakoperuste. Trokee, daktyyli ja laskeva peoni ovat laskevia runomittoja, ja vastaavasti jambi, anapesti ja nouseva peoni nousevia. Trokee, daktyyli ja laskeva peoni eroavat toisistaan samoin perustein kuin jambi, anapesti ja nouseva peoni: trokee- ja jambijalassa on vain yksi painoton tavu, daktyyli- ja anapestijalassa painottomia tavuja on kaksi, peonissa sen sijaan kolme. (Leino 1982, 300.) Tavun laajuuteen perustuvat eli durationaaliset runomitat, rajaavat käsittelyni ulkopuolelle, sillä niiden muutamat mahdolliset esiintymät ovat hyvin tulkinnanvaraisia ja siksi tulkittavissa myös edellä mainittujen runomittojen mukaisiksi.

Runoja eriteltäessä on otettava huomioon Uurron runojen kokoelmakohtaiset erot. Runokokoelmista ensimmäinen *Tulta ja tuhkaa* poikkeaa metriikaltaan *Ihana lyhty* ja *Sudet* -kokoelmista, sillä sen runot ovat metriikaltaan muita kokoelmia vapaampia. Palaan esimerkkien kera *Tuulta ja tuhkaa* -kokoelman erityispiirteisiin tarkemmin luvussa kolme, kun pyrin hahmottamaan muita runojen rytmiä muodostavia runon elementtejä. Tässä luvussa pitäydyn niihin runoihin, jotka selvimmin noudattavat runomittaa.

Iris Uurron runoissa on sekä laskevia että nousevia runomittoja. Näistä kahdesta nousevia runomittoja on huomattavasti enemmän kuin laskevia. *Ihana lyhty* ja *Sudet* muistuttavat toisiaan tässä suhteessa, sillä niissä molemmissa nouseva mitta on hyvin yleinen verrattuna laskevaan. *Tulta ja tuhkaa* -kokoelman runojen nouseva rytmi on erotettavissa

ja se antaa säkeille suunnan, vaikkakaan mitta runoissa ei ole muiden kokoelmien kaltaisella tavalla säännönmukaista.

Nousevista runomitoista jambi on kaikissa kokoelmissa yleisin. Suomenkielisessä runoudessa jambisen runojalan muodostavat painoton ja panollinen tavun (Leino 1982, 13). Kun huomioidaan runojalan ja tavun käsitteiden ero, voidaan jambinen runojalka selittää nousu- ja laskuasemien vaihtelun avulla. Runojalassa on yksi laskuasemassa oleva elementti ja sitä seuraa nouseva elementti. Nousuasemia kuvaan Leinon tavoin merkillä + ja laskuja merkillä o. Tällöin jambin runojalkaa kuvaa merkkipari o +.

Sudet -kokoelman runo *Onnellisen neuvo* (S, 49) on mitaltaan jambia. Olen alle lainannut runon ensimmäisen säkeistön.

- | | |
|---|-------------------------|
| 1) Ma kuulin kerrottavan äidin ajoilta | o + o + o + o + o + o + |
| 2) petetyn naisen tuskallisen tarun | o + o + o + o + o + o |
| 3) ja naista solvattiin, ei väärintekijää | o + o + o + o + o + o + |
| 4) ylinnä oli solvaamassa tämä. | o + o + o + o + o + o |

(S,49.)

Runon ensimmäinen ja kolmas säe hahmottuvat nousu- ja laskuasemien kannalta samanlaisiksi, kun taas toinen ja neljäs säe ovat keskenään yhteneviä. Metrinen kuvaus osoittaa yhden säkeitä jakavan piirteen, säkeenloppuisen laskuaseman. Tämä laskuasema toisen ja neljännen säkeen lopussa saa aikaan sen, ettei jambisäkeelle tyypillinen nousuloppu toteudu, vaan säe päättyykin laskuun, vaikka säkeen rytmi muuten on nouseva. Tämä laskuaseman tavu on molemmissa tapauksissa lyhyt avotavu, sanan toinen tavu, joka on pääpainoton.

Toista ja neljättä säettä yhdistävä toinen tekijä on säkeen aloitus. Huomattava on kuitenkin, ettei tämä piirre näy mitan kuvauksessa, vaan se on tuotava esille muulla tavalla. Nämä säkeet alkavat kolmitavuisella sanalla: toinen säe alkaa sanalla 'petetyn', neljäs taas sanalla 'ylinnä'. Säkeen aloittava tavu on pääpainollinen, mutta se osuu

laskuasemaan, sen sijaan toinen painoton tavu on nousussa. Tämä on Leinon (1982, 202–204) mukaan jambisäkeelle ominainen inversio, joka kuitenkin on huomattavasti yleisempi säeparin jälkisäkeessä kuten tässä Uurron runossa. *Onnellisen neuvo* noudattaa jakoa säepareihin, jolloin ensimmäinen ja toinen säe muodostavat parin, joka on muodoltaan kolmannen ja neljännen säkeen muodostaman säeparin kansa isometrinen.

Koska toinen ja neljäs säe ovat inversiosäkeitä ja loppuvat laskuun, eivät ne noudata jambin rytmiä yhtä säännönmukaisesti kuin säeparinsa. Kolmas rytmiin vaikuttava tekijä on säkeiden nousujen määrä. Ensimmäinen ja kolmas säe koostuvat kuudesta noususta, toinen ja neljäs viidestä. Tällä on olennainen merkitys säkeiden rytmille myös siinä mielessä, hahmottuuko säkeen sisälle taukoa vai ei. Ensimmäinen ja kolmas säe jakautuvat selvästi kahteen osaan:

1) Ma kuulin kerrottavan // äidin ajoilta o + o + o + o // + o + o +

3) ja naista solvattiin, // ei väärintekijää o + o + o + // o + o + o +.

Merkintä // osoittaa säkeensisäistä taukoa eli kesuuraa, joka jakaa säkeen kahtia. Kesuura osuu säkeen keskelle, jolloin sen molemmin puolin on kolme nousua. Ainoa rytmien ero on siinä, kummalle puolelle kesuuraa laskuasema hahmottuu. Lisäksi kolmannessa säkeessä kesuuraan osuvan pilkun voi katsoa korostavan taukoa, jolloin säkeensisäinen tauko hahmottuu voimakkaampana kuin ensimmäisen säkeen. Kun näiden säkeiden rytmistä hahmottumista verrataan toisen ja neljännen säkeen rytmiin, on ero merkittävä. Toinen ja neljäs säe, jotka molemmat koostuvat viidestä noususta, eivät jakaudu näin selvästi kahtia, sillä säkeensisäistä taukoa ei voida yksiselitteisesti osoittaa. Taukoon palaan vielä yksityiskohtaisemmin luvussa kolme.

Onnellisen neuvo ja sen metrinen kuvaus osoittavat jambirunon kohdalla muutamia kuvauksen ongelmia. Kuten edellä totesin, ei kuvaus huomio inversiosäkeiden erityisyyttä, sillä se ei huomioi nousu- ja laskuasemien suhdetta tavu- tai sanarakenteeseen. Kuvaus paljastaa sen sijaan jambirunon metrisen pohjakaavan, joka runon rytmiä hahmottaa. Kuitenkin pelkkään metriseen kuvaukseen jääminen jäisi kauaksi runon rytmisestä kokonaisuudesta, sillä jo saman runon metrisen kuvauksen

mukaan samanlaiset säkeet voivat kuitenkin hahmottua rytmisesti erilaisiksi. Palaan myöhemmin toiseen nousevaan mittaan, anapestiin, mutta koska sitä ei esiinny Uurron runoissa itsenäisenä omana mittanaan, käsittelen Uurron runojen jambis-anapestista mittaa myöhemmin luvussa 2.2. Mittatyypien yhdistely.

Uurron runotuotannon runot eivät noudata vain nousevia runomittoja, vaikka nousevat mitat ovatkin kaikissa kokoelmissa huomattavasti laskevia runomittoja yleisempiä. Laskevista mitoista Uurron runotuotannossa on trokeen ja daktyylin mittaa noudattavia runoja. Kuten Haapala (2013, 192) toteaa, trokeinen runojalka alkaa nousuasemalla ja päättyy laskuun. Metrisessä kuvauksessani trokeista runojalkaa kuvaa merkipari + o. Uurron runo *XLIII* (IH, 68) noudattaa trokeen mittaa. Otan kyseistä runosta esimerkiksi runon ensimmäisen säkeen.

- 1) Kuolo ahnein jumalista, // joka kansan kuningas, + o + o + o + o + o + o +
o +
- 2) niitä tuliviikatteellas // pojat, miehet niiltä + o + o + o + o + o + o + o
- 3) joille kalleinta on saalis, // valta verivaippa – + o + o + o + o + o + o + o
- 4) suloiset on heille uhrit, // heille löytyy lohtu: + o + o + o + o + o + o + o
- 5) rakkaan verellä on suurta // ostaa voiton ihanuus + o + o + o + o + o + o + o +
o +

(IH, 68.)

Runossa keskimmaisissa toisessa, kolmannessa ja neljännessä säkeessä on seitsemän nousua, ja säkeet ovatkin metriseltä kuvaukseltaan samanlaisia. Poikkeavia säkeitä ovat ensimmäinen ja viides, jotka molemmat päättyvät nousuasemassa olevaan tavuun ja muodostuvat näin kahdeksasta noususta seitsemän sijaan. Kun tarkastelee kyseisten säkeenloppuisten nousuasemien tavarakennetta, sanat paljastuvat erilaisiksi. Sanat 'kuningas' ja 'ihanuus' päättyvät kylläkin molemmat umpitavuun, mutta jälkimmäisessä pääpainollinen tavu on lyhin mahdollinen tavu, kun taas sananloppuinen tavu on pitkä ja

umpitavuna ensimmäistä tavua voimakkaampi. Tässä mielessä tavun 'nuus' voikin tulkita nousevaksi.

Yhtenäistä säkeille on myös säkeensisäisen tauon eli kesuuran sijoittuminen. Toinen, kolmas ja neljäs säe jakautuvat kahtia, alkupuolella säettä nousuja on neljä, kesuuran jälkeen kolme. Ensimmäinen ja viides säe sen sijaan jakautuvat niin, että kesuuran molemmin puolin on neljä nousua. Huomattava on myös välimerkkien käyttö: pilkut osuvat viidestä säkeestä neljässä juuri säkeensisäisen tauon kanssa yksiin. Vaikken pureudu välimerkkien käyttöön vielä tässä kohdin, haluan tuoda esille toisen säkeen poikkeuksen tästä pilkun ja kesuuran yhteen lankeamisesta.

Runossa *XLIII* sanasto on rakenteeltaan trokeemittaiselle runolle tyypillinen. Trokee suosii Leinon (1982, 304) mukaan kaksitavuisia sanoja, eikä sido lauseen sanajärjestyttä yhtä tiukasti kuin jambi. Kaksitavuisten sanojen yleisyyttä selittää se, että kaksitavuisissa sanoissa pääpainollinen tavu on sanan ensimmäinen tavu. Kaksitavuinen sana vastaa siis jo rakenteeltaan usein trokeista runojalkaa. (Leino 1982, 163.) Kaksitavuisia sanoja onkin runossa eniten, ja pidemmillä sanoilla on taipumus hahmottua tavorakenteeltaan sellaisiksi, että tavumäärä on parillinen ja näin trokeen metriikan mukainen, vaikka tavun avonaisuus ja laajuus vaihtelevat.

Rytmillisen poikkeuksen muodostavat kolmitavuiset sanat, joista edellä toin esille jo säkeenloppuiset sanat 'kuningas' ja 'ihanuus'. Nämä muodostavat säkeen loppuun mitan vaatimusten näkökulmasta ylimääräisen nousutavun. Sanojen 'kalleinta', 'suloiset' ja 'verellä' ensitavu osuu nousuasemaan, toinen tavu laskuun ja kolmas nousuun. Kolmannen tavun eli sanan viimeisen tavun nousuaseman mahdollistaa sanoja seuraava painoton yksitavuinen 'on'. Sanat 'kalleinta' ja 'verellä' päättyvät molemmat lyhyeen avotavuun, joka sijoittuu nousuun, sen sijaan neljännen säkeen aloittava 'suloiset' päättyy umpitavuun, jolloin nousu sananloppuisena on voimakkaampi. Kuten jambin metrisen kuvauksen kohdalla osoitin, ei abstrakti kuvausmalli kykene osoittamaan tällaista tavorakenteeseen ja sanarakenteeseen kytkeytyvää rytmistä variaatiota, sillä metrinen pohjakaava säilyy. Kolmitavuiset sanat hahmottuvat rytmiltään eri tavalla kuin kaksitavuiset, mutta metrinen kuvaus ei sitä osoita.

Trokeen lisäksi Uurron runoissa on daktyylimittaisia runoja, joka trokeen tavoin on laskeva runomitta. Daktyylijalka koostuu kolmesta elementistä, joista ensimmäinen on nouseva ja kaksi jälkimmäistä laskevia: + o o. (Leino 1982, 13.) Koska daktyyli koostuu kolmitavuisista runojaloista (Wolosky 2001, 141), daktyylimittaiset runot suosivat kolmitavuisia sanoja, jotka täyttävät daktyylijalan vaatimukset. Uurron runotuotannon daktyylimittaisista runoista otan esimerkiksi runon XLV (IH, 72), jonka kolme ensimmäistä säettä koostuvat yksistään daktyylijaloista.

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1) Valittaa sallikaa, ihmiset, | + o o + o o + o o |
| 2) Kidutuskautemme pituutta, | + o o + o o + o o |
| 3) Itkeä sallikaa, itkeä: | + o o + o o + o o |
| 4) Ihminen, kidutettu, // onko enää ihminen? | + o o + o + o // + o + o + o o |
- (IH, 72.)

Kolme ensimmäistä säettä ovat keskenään isometriset, ne koostuvat kolmesta noususta, toisin sanoen kolmesta daktyylijalasta. Ensimmäinen ja kolmas säe hahmottuvat samanlaisiksi myös sanojen rakenteen vuoksi, sillä niissä säkeet koostuvat kolmesta kolmitavuisesta sanasta. Toinen säe erottuu näistä säkeen aloittavan yhdyssanan vuoksi, sillä vaikka yhdyssanakin koostuu kahdesta kolmitavuisesta sanasta, muodostaa se myös vahvemman linkin sanojen välille. Tästä syystä toisen säkeen 'kidutuskautemme' on rytmisesti erilainen kuin ensimmäisen säkeen 'valittaa sallikaa' tai kolmannen säkeen 'itkeä sallikaa', vaikka tavumäärä on sama. Sananraja, joka jakaa yhdyssanan määriteosaan ja perusosaan, vahvistaa tulkintaa kahdeksi daktyylijalaksi. Molempien sanojen pääpainolliset ensitavut sijoittuvat nousuun. Lisäksi ympäröivien säkeiden selkeä poljento tukee tätä tulkintaa. Metrinen pohjakaava toteutuu ja daktyyliset runojalat muodostuvat, joskin runojalkojen rytminen yhteys toisiinsa on erilainen.

Metrinen kuvausmalli saa runon kolme säettä näyttämään mitan kannalta hyvin säännönmukaisilta. Edellä mainitsemani yhdyssanan vaikutusta rytmiin se ei tuo esille, mutta myös toinen runossa selvästi vaikuttava piirre jää metriikan kuvausmallin

ulottumattomiin: sanastossa on niin täydellistä kuin osittaistakin toistoa. Osittaisella toistolla viitataan tässä saman sanan eri taivutusmuotoihin, täydellisellä toistolla taas tarkoitan sanan toistoa täysin samassa muodossa, oli kyseessä sitten sanan sija, luku tai persoona. Sanojen 'ihminen', 'kidutus', 'sallikaa' ja 'itkeä' toisto luo runoon koheesiota, ja linkittää niin säkeitä kuin säkeiden osiakin toisiinsa.

Uurron daktyylirunoja yhdistää trokeejalkojen käyttö. Runossa *XLV* daktyyliä noudattava runon alku saa viimeisessä säkeessä toisenlaisen rytmin, sillä daktyylijalkojen ohella neljäs säe koostuu trokeejaloista. Tällaiset trokee-daktyylit ovat Uurron laskeville runoille tyypillisiä, eikä hänen runoissaan ole yhtään puhtaasti daktyylistä runoa. Osaltaan tämä selittyy sillä, että daktyyli vaatii tietynlaista sanaston rakennetta, ja suosii kolmitavuja, mutta näin ollen mitan vaatimukset myös kaventavat käytössä olevaa sanastoa huomattavasti trokeeta enemmän. Trokee-daktyyli onkin sanastoltaan huomattavasti vapaampi, jolloin mitta ei rajaa kielen elementtien käyttöä yhtä tiukasti. Keskityn runomittojen yhdistelyyn ja runoon *XLV* seuraavassa alaluvussa.

2.2. Mittatyypien yhdistely

Mitallisen runon metriikan kuvaus ei ole yksiselitteistä. Kuten jo edellä runon *XLV* (IH, 72) kohdalla osoitin, voivat eri runomitat yhdistyä samassa runossa ja samassa säkeessä. Huomattava on, kuten myös Wolosky (2001, 136) toteaa, ettei runon rytmi aina noudata mitan sille asettamia vaatimuksia, vaan runojen rytmi vaihtelee mitasta huolimatta. Mitan hallitseva ote runon rytmistä vahvistuu ja heikkenee, ja tämä vaihtelu tekee runon rytmistä mielenkiintoisen (Wolosky 2001, 136). Viikari (1987, 25) nimittää tätä rytmistä vaihtelua mitan väljentymiseksi, joka yksinkertaisimmillaan on mitan puitteissa tapahtuvaa muuntelua: mittatyypit runossa moninaistuvat ja runon eritasoiset poikkeavuudet lisääntyvät.

Uurron lyriikassa mittatyyppejä yhdistelevät runot ovat huomattavasti yleisempiä kuin yhtä mittaa noudattavat runot. *Sudet*-kokoelman runo *Äiti puhuu pojalleen* yhdistelee trokeeta ja daktyyliä.

1) Anna anteeksi, armas lapsi, + o + o o + o + o

- | | |
|---------------------------------|-------------------|
| 2) ainut poikani, anteeks anna, | + o + o o + o + o |
| 3) että synnytin sinut tänne. | + o + o o + o + o |
| 4) Paha maailma, kova arpa | + o + o o + o + o |
| 5) joka ihmisen elon lahja. | + o + o o + o + o |
| 6) Anna anteeksi! Anna anteeks! | + o + o o + o + o |
| 7) Anna anteeksi sydäimestäs, | + o + o o + o + o |
| 8) äitivanhusta siunaa, vaikka | + o + o o + o + o |
| 9) elon ankaran lahjan annoin. | + o + o o + o + o |

(S, 112.)

Runon metriikan säännönmukaisuus näkyy kuvauksessa selvästi. Nousu- ja laskuasemat osuvat säkeissä samaan kohtaan, ja daktyyliasta jalkaa seuraa säkeessä aina kaksi trokeista jalkaa. Mitta on runossa hallitseva rytmiä luova elementti, vaikka se yhdisteleekin kahta laskevaa mittatyyppiä. Säkeissä toistuu sama metrinen kaava: trokeejalkaa seuraa daktyylijalka, jonka jälkeen säkeen loppupuoli muodostuu kahdesta trokeejalasta. Daktyylijalan muodostaa jokaisessa säkeessä kolmitavuinen sana, jonka pääpainollinen ensitavu osuu nousuasemaan. Daktyylijalan muodostava nousu on voimakkaampi kuin säkeen alkuinen nousuasema, sillä nousun jälkeiset kaksi laskuasemaa aiheuttavat muutoksen säkeen rytmiin. Daktyylijalka korostuu ympäröivien trokeejalkojen keskeltä, mutta myös ympäröivien isometristen säkeiden vaikutuksesta.

Vaikka säkeet muodostuvat kaikki kolmesta nousuasemasta, on niiden tavarakenteessa rytmiin vaikuttavia poikkeamia. Neljäs ja viides säe poikkeavat siinä, että säkeen aloittaa tavu CV. Kaikki muut runon säkeet taas alkavat vokaalialkuisella VC-tavulla. Muiden

sanojen kohdalla tavurakenne vaihtelee vapaasti, eikä samanlaista säännönmukaisuutta ole löydettävissä. Huomattava on kuitenkin se, että sanaston toisto, joka runossa on runsasta, aiheuttaa vääjäämättä myös tavurakenteeseen toistoa.

Sanan ja tavurakenteen suhde herättää runossa huomiota. Jokainen säe nimittäin rakentuu tavumäärältään samanlaisista sanoista. Tämä säerakenne lankeaa yhteen mitan kanssa, sillä sanojen alkuun osuu nousuasema. Säkeen rakenne sanojen tavumäärän kannalta on säännönmukainen: 2-tavuinen, 3-tavuinen, 2-tavuinen, 2-tavuinen. Tältä kannalta tarkasteltuna on kahdeksannen säkeen aloittava yhdyssana 'äitivanhusta' poikkeuksellinen, sillä vaikka se rakenteeltaan sisältääkin säerakenteen alun 2-tavun ja 3-tavun, yhdyssanana sen osat ovat tiiviimmin yhdessä toisiinsa ja rytminen linkki trokee- ja daktyylijalan välillä on näin ollen vahvempi kuin muissa säkeenalkuisissa sanoissa.

Runossa *Äiti puhuu pojalleen* säkeiden rakenne on niin metriseltä kuvaukseltaan kuin sanaston rakenteensakin puolesta hyvin säännöllinen. Kun vertaa runoa toiseen saman runokokoelman runoon *LII* (IH 83), näyttäytyy jälkimmäinen mitaltaan hyvin moninaiselta. Runo varioi mittaa, joskin säännöllisyyttä runoon tuo läpi runon toistuva säkeistörakenne. Jokainen säkeistö koostuu yhdestä virkkeestä, joka jakautuu kolmeksi säkeeksi.

- | | |
|---------------------------------|-----------------|
| 1) Sotaa vihaan, vaan en häntä, | + o + o o o + o |
| 2) kun hän sotii, häntä suojaan | o o + o + o + o |
| 3) rukouksin joka hetki. | + o + o + o + o |
| 4) Jos hän kulkis kyiden kera, | o o + o + o + o |
| 5) tai ois susilauman vanki, | o o + o + o + o |
| 6) yhä häntä rakastaisin. | + o + o + o + o |

- 7) Vaikka kulkis kyiden kera, + o + o + o + o
- 8) tai ois susilauman veli – o o + o + o + o
- 9) hän on oma itsensä. o o + o + o +

(IH, 83.)

Kun tarkastelu siirtyy runon metriikan pariin ja runon säkeille hahmotetaan metrinen kuvaus, huomio kiinnittyy säkeiden suuntaan. Säkeistä ensimmäinen, kolmas, kuudes ja seitsemäs ovat laskevia ja ovat metriseltä kuvaukseltaan hyvin samanlaisia:

- 1) Sotaa vihaan, vaan en häntä, + o + o o o + o
- 2) rukouksin joka hetki. + o + o + o + o
- 6) yhä häntä rakastaisin. + o + o + o + o
- 7) Vaikka kulkis kyiden kera, + o + o + o + o

(IH, 83.).

Ainoa metrisessä kuvauksessa esille nouseva ero onkin ensimmäisen säkeen laskeva peonijalka, joka muodostuu kaksitavuisestasta ja sitä seuraavista kahdesta yksitavuisesta sanasta. Yksitavuiset sanat, kuten Viikari (1998, 51) huomauttaa, ovat painottomia vaikka ne olisivatkin sanotun merkityksen kannalta painokkaita. Ensimmäisen säkeistön 'vaan' tuntuukin juuri merkityksensä vuoksi painokkaalta, sillä se korostaa asenteen muutosta edellä ilmaistun ja sitä seuraavan ilmaisun välillä. Se ei kuitenkaan ole painollinen, vaikka se korostuu semanttisen merkityksensä ja lauseenrajan sekä pilkun ansiosta. Metrinen kuvaus ja runon muut rytmiset tekijät voivat siis myös viedä rytmistä tulkintaa eri suuntiin, sillä metrinen kuvaus ei yksinään ohjaa runon rytmistä tulkintaa.

Runon säkeistä osa on siis selvästi laskevia, ja nämä säkeet muodostuvat pääosin trokeejaloista. Runon säkeiden suunta kuitenkin muuttuu jo toisessa säkeessä, ja samanlaista nousevaa rytmiä löytyy myös myöhemmin runosta.

- | | |
|---------------------------------|-----------------|
| 2) kun hän sotii, häntä suojaan | o o + o + o + o |
| 4) Jos hän kulkis kyiden kera, | o o + o + o + o |
| 5) tai ois susilauman vanki, | o o + o + o + o |
| 8) tai ois susilauman veli – | o o + o + o + o |
| 9) hän on oma itsensä. | o o + o + o + |

(IH, 83.)

Kaikki edellä mainitut säkeet alkavat kahdella yksitavuisella sanalla, jotka muodostavat säkeen alkuun kaksi laskuasemaa. Vasta säkeiden kolmas sana alkaa nousuasemalla, jossa on sanan pääpainollinen ensitavu. Säkeet alkavatkin siis anapestijalalla, jota seuraa kaksi jambijalkaa. Säkeistä toinen, neljäs, viides ja kahdeksas päättyvät kuitenkin laskuun, kun taas runon päättävä yhdeksäs säe päättyy nousuun. Säkeenloppuinen lasku aivan kuin vaimentaa nousevaa poljentoa, joka sen sijaan yhdeksännessä säkeessä on selkeä.

Koko runon kannalta mielestäni merkittävää on se, miten runon niin ensisäe kuin loppusäekin poikkeavat muista samansuuntaisista säkeistä. Näin mitta korostaa runon alku- ja loppusäettä. Runon puhuja vihaa sotaa eikä 'häntä' riippumatta siitä, kenen puolella 'hän' kulkee. Olennaiseksi nousee se, että 'hän' pysyy omana itsenään. Runomittojen yhdistely tukee osaltaan tulkintaa runossa ilmaistun 'hänen' häilyvyydestä. Aivan kuten säkeen suuntakin vaihtuu ja mittaa varioidaan, 'hänen' suhde susilaumaan ja käärmeisiin muuttuu runon mukana. Runossa on niin laskevia kuin nouseviakin mittoja, ja mittoja yhdistellään, vaikkakin mittojen yhdistelyssä on säännönmukaisuutta. Säkeiden suunnan vaihtelut tuovat Viikarin (1998, 58) mukaan runoon rytmistä muuntelua, ja tämä näkyy erityisesti runossa *LII* (IH,83).

Rytmistä muuntelua on myös runossa *XLV* (IH, 72), jonka ensimmäistä säkeistöä käsittelin daktyylin yhteydessä. Kun tarkasteluun otetaan koko runo, hahmottuu metrinen pohjakaava vaihtelevampana kuin pelkän ensimmäisen säkeistön kohdalla voisi olettaa.

Runomittoja varioidaan, ja mitta väljenee, vaikkakin säilyy hallitsevana rytmiä luovana tekijänä läpi runon.

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1) Valittaa sallikaa, ihmiset, | + o o + o o + o o |
| 2) Kidutuskautemme pituutta, | + o o + o o + o o |
| 3) Itkeä sallikaa, itkeä: | + o o + o o + o o |
| 4) Ihminen, kidutettu, // onko enää ihminen? | + o o + o + o // + o + o + o o |
| 5) Mitä on jäljellä, kidutetut, meistä? | + o o + o o + o + o + o |
| 6) Miss' on nyt ihminen? Minne tie? | o + o + o o + o + |
| 7) Voi kauhua, miten vastaavat kidutetut | o + o o + o + o o + o + o |
| 8) vapaaksi päässeinä kerran! | + o o + o o + o |
| 9) Itken, ma itken jo heidän vastaustaan. | + o o + o o + o + o o |

(IH, 72.)

Metrisen pohjakaavan kuvaus osoittaa runon mitallisen moninaisuuden. Runo alkaa daktyylisäkein, mutta daktyyli väljentyy jo ensimmäisen säkeistön viimeisessä säkeessä, kun daktyylijalkojen lisäksi säkeessä on trokeejalkoja. Säe on myös huomattavasti pidempi. Se koostuukin kolmen nousun sijasta kuudesta, ja jakautuu kahteen osan niin, että kesuuran molemmin puolin on kolme nousua. Runojalkojen tarkastelu paljastaa kesuuran toimivan säkeessä kuin peili. Kesuuran jälkeinen osa säettä alkaa trokeejalalla, johon kesuuraa edeltävä osa päättyy. Vastaavasti jälkiosa päättyy daktyyliin, josta alkuosa on alkanut. Rytmi muuttuu säkeen trokee-daktyylin myötä olennaisesti, ja erottaa viimeisen säkeen aiemmista.

Toinen säkeistö jatkaa ensimmäisen säkeen mitan muuntelua. Viides säe alkaa daktyylijaloin ja päättyy trokeeseen, mutta siirtymä seuraavaan kuudenteen säkeeseen on rytmisesti erilainen. Säkeenrajainen tauko muodostuu kahdesta laskuasemasta, sillä viidennen säkeen lopun lasku ikään kuin jatkuu seuraavassa säkeenalkuisessa laskuasemassa. Pasi Lankisen (2001, 52) mukaan tämä siirtymä laskusta laskuun on rytmisesti erottuvampi, kuin jos säkeenrajaiset tauot täyttäisivät metrisen aseman ja siirtymä olisi laskusta nousuun. Säe muuttuukin trokee-daktyylista jambi-anapestiin, ja seuraavat kuudes ja seitsemäs säe ovat rytmiltään nousevia. Kahdeksannessa säkeessä huomattava piirre on myös tavuluvun muutos, joka – kuten Auli Viikari (1987, 26) toteaa – voi myös muuttaa säkeen suuntaa. Runon kahdeksas ja yhdeksäs säe palaavatkin mitallisuudessa runon alkuosaan, ja säkeet hahmottuvat trokeisista ja daktyylisista runojaloista.

Runoa, joka yhdistelee kahta tai useampaa mittatyyppiä, voidaan pitää montaasimittaisena. Viikari (1987, 32) kuitenkin laajentaa montaasin käsitettä, sillä runot eivät vain yhdistele kahta tai useampaa mitta, vaan ne voivat varioida kahta tai useampaa metristä systeemiä. Metriset montaasit, joissa kaksi mittatyyppiä tai metristä systeemiä lomittuvat, tulee Viikarin (1987, 34) mukaan syytä erottaa runoista, joissa vieras aines esiintyy satunnaisesti esimerkiksi sitaatin tavoin. Näin ollen montaasi nähdään runon rytmisenä rakennusperiaatteena, kun taas sitaatin tavoin esiintyvät muuntelut paikallisina.

Yhdyn Auli Viikarin (1987, 32) näkemykseen siitä, että mitan vaihdokset liittyvät rytmin ja merkityksen ongelmaan. Mitan vaihdokset nimittäin voivat myötäillä runon teeman kehittelyä. Joskus ne voivat vedota metrisiin sopimuksiin, jotka tiedostettuina normeina tai väljempinä konventioina voivat säädellä runoutta. Mitta kytkeytyy vahvasti runon rytmiin, jota mielestäni osoittaa myös se, miten eri mitat toimivat keskenään. Runossa *XLV* (IH, 72) säkeet erottuvat toisistaan niiden käyttämän mitan ja säkeen suunnan avulla, mutta eri mittatyypit vaikuttavat myös osia yhdistävänä tekijänä. Samaa mittatyyppiä noudattavat säkeet linkittyvät tiiviimmin keskenään, minkä voi huomata ensimmäisien daktyylisäkeiden kohdalla varsin konkreettisesti. Rytmä on tiivis ja selvästi erottuva sekä säkeitä yhdistävä. Säkeistöjen rajalla yhdistää samanlainen mitta ja rytmi neljännen ja

viidennen säkeen toisiinsa, kun taas jambi-anapestiset kuudes ja seitsemäs säe linkittyvät keskenään. Kahdeksas ja yhdeksäs säe taas yhdistyvät rytmisesti muihin trokeis-daktyyliin säkeisiin.

Montaasimitta ei ole Uurrolla kovinkaan yleinen, vaikka se on jokseenkin yleinen ilmiö jo 1900-luvun vaihteen lyriikassa. Vuosisadan puoliväliin tultaessa montaasimitta rakentuu usein vapaan rytmin ja dynaamisen mittasysteemin pohjalta. (Viikari 1987, 32.) Mitan väljeneminen mittatyyppejä yhdistämällä on kuitenkin Uurrolle hyvin tyypillinen, joskaan ei ainoa tapa varioida mittaa. Siirryn seuraavaksi muihin runon mittaa väljentäviin tekijöihin, joita Uurto runoissaan käyttää.

2.3. Mitan väljeneminen

Uurron lyriikassa runomitta väljenee mittaa varioimalla, eri mittatyyppejä yhdistelemällä, kuten edellä olen esittänyt. Mitan väljeneminen vaikuttaa runon rytmisen kokonaisuuden tulkintaan, mutta se ei yksinään riitä selitykseksi siitä, mistä rytmi koostuu. Olen edellä käsitellyt runomittojen variointia, josta kuitenkin on löydettävissä säännönmukaisuutta, kuten runossa *LII* (IH, 83). Runomittaan ja myös runon rytmiin vaikuttaa kuitenkin myös tekijät, jotka perustuvat epäsäännöllisyyteen ja poikkeuksellisuuteen. Tällöin on huomattava, kuten Leino (1982, 305) toteaa, että ilmiön vaikutus on sitä suurempi, mitä harvemmin kyseinen poikkeava ilmiö esiintyy. Ilmiön rytmisen vaikutus vähenee, kun se esiintyy taajaan, jolloin se ei enää hahmotu poikkeavuutena runon rytmissä.

Epäsäännöllisyyteen liittyy olennaisesti jännitteen käsite. Leinolle (1982, 55) jännitteen käsite muodostuu kahden odotuksenmukaisuuden ristiriidasta. Runon säkeiden variaatioon kytkeytyy yhtäältä normaalia puherytmiä koskevia, toisaalta mitan yhdenmukaisuutta koskevia odotuksia. Leinon mukaan tämä ristiriita luo jännitteen ja aiheuttaa poikkeamia, joilla on olennainen esteettinen merkitys runoissa. (Leino 1982, 55.) Mielestäni Leinon oletus siitä, että toinen jännitettä luova osapuoli on juuri puhekielen odotuksenmukaisuudet, on hieman yksioikoinen, etenkin kun Leino ei juuri perustele näkemystään. Leino kuitenkin tuo väittämällään huomion alle myös kielen fonologiset ominaisuudet, jotka eivät välttämättä tule esille kirjoitetussa tekstissä. Mitta asettuu rytmisesti myös vastakkain toisenlaisen kielenkäytön kanssa, kielenkäytön, jota

itse nimittäisin ennemminkin runoilijan vapaudeksi tai luovaksi kieleksi puhekielen sijaan. Runossa vaikuttavat niin mitan ja puhekielen luomat odotuksenmukaisuudet kuin runoilijan vapaus, jotka yhdessä luovat runoon jännitettä. Jännitteen käsite on kuitenkin mielestäni hyvin konkreettinen hahmottamaan sitä ilmiötä, joka rytmissä syntyy, kun runon jokin elementti poikkeaa mitan vaatimuksista. Tätä lähdän tarkastelemaan seuraavien runoesimerkkieni avulla.

Se, mitä jännitteeksi katsotaan, on riippuvainen siitä, millaiseksi runomitta itsessään käsitetään. Rytmisen variaatio kun on suhteellisen helppoa havaita, mutta sen kuvaaminen on ongelmallista. Mikäli mitta nähdään ”ideaalisena painokaavana”, kuten Leino (1982, 55–56) ilmaisee, kaikki sen variantit ovat jännitteisiä. Jos mitta taas käsitetään abstraktimmin, ei esimerkiksi muita nousutavuja heikompi-painoisen tavun esiintyminen nousussa välttämättä ole jännitettä aiheuttava ilmiö. Jännitettä synnyttäväksi ilmiöiksi katsotaan nousujen ja laskujen painosuhteisiin liittyvät ilmiöt, mutta myös muut rytmiset poikkeavuudet, kuten säkeenylitykset, säkeenalkuisen laskun puuttuminen, ylimääräinen laskutavu ja inversio jambisäkeessä. (Leino 1982, 55–56.)

Seuraavassa esittelen runomittaa väljentäviä ilmiöitä, joiden voi katsoa aiheuttavan Uurron runoissa rytmistä jännitettä. Käsittelen tässä vain mittaan tiiviimmin liittyvät ilmiöt: säkeenloppuisen laskun ja nousun, tavumäärän varioinnin ja jambisen inversion. Laajennan käsittelyäni muihin rytmiin vaikuttaviin ilmiöihin myöhemmin luvussa kolme.

Jambisäkeen lopussa oleva laskuasema poikkeaa jambin vaatimuksista, sillä säe loppuu nousun sijasta laskuun. Säkeen suunta pysyy nousevana, mutta lasku väljentää mittaa ja muuttaa säkeen rytmiä. Mitan kannalta säkeen viimeinen tavu on ylimääräinen, sillä se rikkoo jambijalkojen luomaa nousuloppuista rytmiä. Tämä on Iris Uurron jambirunoissa yleinen piirre. Esimerkiksi nostamistani runoista *Onnellisen neuvon* neljäs säe on päättää säkeistön, mutta jambinen runo ei päätykään nousuun vaan laskuun:

4) ylinnä oli solvaamassa tämä.

o + o + o + o + o + o

(Onnellisen neuvo S, 49.)

Samanlainen säkeenloppuinen lasku on toistuva piirre edellisessä alaluvussa käsittelemässäni runossa *LII* (IH, 83), jonka kaikkiaan viidestä nousevasta säkeestä neljä päättyy laskuun. Runon kaksi viimeistä säettä tuovat esille laskuaseman luoman rytmisen eron, sillä viimeinen säe päättyy nousuun.

8) tai ois susilauman veli – o o + o + o + o

9) hän on oma itsensä. o o + o + o +

(IH, 83.)

Runon viimeinen säe painottuu, sillä se erottuu kaikista runon säkeistä säkeenloppuisen nousun vuoksi. Säe on myös runon tulkinnan kannalta olennainen, ja viimeisenä säkeenä se ikään kuin nousee niin rytmiseen kuin semanttiseenkin huippuunsa.

Vaikka laskevat mitat ovat Uurrolla harvinaisempia kuin nousevat, on niissäkin säkeen lopussa tapahtuvaa mitan väljentymistä, joka johtuu juuri tällaisesta ”ylimääräisestä” tavusta säkeen lopussa. *Ihanan lyhdyn* runossa *XLIII* trokeinen säe päättyy nousuun laskuaseman sijasta.

1) Kuolo ahnein jumalista, // joka kansan kuningas, + o + o + o + o + o +
o + o +

(IH, 68.)

Trokeen kohdalla on kuitenkin huomioitava etenkin kolmitavun kohdalla tulkinnalliset erot. Edellinen säe voitaisiin tulkita myös toisin, jolloin säkeenloppuisen kolmitavun ’kuningas’ ensitavu olisi painollinen ja kaksi jälkitavua painottomia +oo. Tällöin säkeen loppu hahmottuisikin laskevaksi ja säkeen päättäisi daktyylijalka.

Lasku- ja nousuaseman variointi tavujen ja sanojen avulla aiheuttaa runon rytmisissä muutoksia, sillä ne vaikuttavat mitta- ja rytmiin. On kuitenkin huomioitava, että vaikutus toimii myös toisin päin mitasta tavuihin. Mitta vaatii toteutuakseen tietynlaisia elementtien järjestyksiä, jolloin mitta vaikuttaa myös runon sanastoon ja sanojen tavulukuun.

Tavuluvun variaatio vaikuttaa siihen, millaisia muotoja sanoista käytetään. Runomittojen tavulukua tarkastellessa on muistettava, että runomitat ovat lainautuneet kieleemme saksasta, englannista ja kreikasta, joissa on suomeen verraten runsaasti laskuasemaan sopivia yksitavuisia sanoja (Haapala 2013, 198). Suomen kielessä runoissa voidaan käyttää sanoista lyhentyneitä muotoja, joissa loppuheitto tai sisäheitto on supistanut sanasta tavun pois. (Leino 1982, 257.) Runomitoista jambi tarvitsee kipeimmin yksitavuisia sanoja, ja tästä syystä loppuheitto on jambirunon sanoissa yleistä. Tavallisimmin loppuheitto kohdistuu kaksitavuisiin sanoihin, ja tuottaa näin suuren määrän yksitavuja. (Leino 1982, 252.) Leinon (1982, 251) tutkimuksen aineistossa juuri loppuheitto on esiintymistaajuudeltaan suurin ja yleisin grammaattisten poikkeamien tyyppi.

Iris Uurron runoissa näkyy jambin vaikutus sanastoon, sillä kaksitavuiset sanat lyhentyvät yksitavuisiksi, jotta tarvittava laskuasema toteutuisi. Yksitavuisia sanoja on etenkin nousevamittaisissa runoissa usein, ja niitä tuotetaan loppuheiton avulla lisää, kuten runon *XLV* (IH, 72) kuudennessa säkeessä: ”Miss’ on nyt ihminen? Minne tie?” (o+o+oo+o+). Runon kuudes säe alkaa loppuheittoisella sanalla ’miss’, jossa sananloppuinen etuvokaali ’ä’ on heittynyt ja sana on lyhentynyt yksitavuiseksi. Yksitavuinen sana säkeen alussa täyttää mitan vaatiman säkeenalkuisen laskuaseman, ja säkeen alkuun muodostuu jambijalka. Ilman loppuheittoa säkeen aloittaisi kaksitavuisen sanan pääpainollinen ensitavu.

Loppuheiton ohella tavuluku supistuu usein sanoissa, jotka päättyvät tavuun ’-si’. Tämä s:n jälkeisen i:n kato koskee Leinon (1982, 253) mukaan kaikkia sanatyyppejä. Uurron runotuotanto heijastaa samaa linjaa kuin mitä esimerkkirunonikin paljastavat. Viidestä esimerkkirunosta kolmessa s:n loppuinen i katoaa sanan lopusta, jolloin sana myös lyhenee tavun verran. Runossa *LII* (IH 83) viidennen säkeen konditionaali ’oisi’ on lyhentynyt muotoon ’ois’, ja sana muodostaa ympäröivien tavujen kanssa näin anapestijalan. Runon seitsemännen säkeen ’kulkisi’ on muodossa ’kulkis’, jolloin sana kokonaisuudessaan muodostaa trokeejalan. *Ihana lyhty* -kokoelman runoesimerkeistä myös runossa *XLIII* (IH, 68) toisen säkeen yhdyssanan lopusta on kadonnut i ja sana on lyhentynyt muotoon ’tuliviikatteellas’. *Sudet*-kokoelman runossa *Äiti puhuu pojalleen*

(S, 112) kuudennen säkeen 'anteeks' ja seitsemännen säkeen 'sydäimestäs' ovat samoin i:n kadon avulla lyhentyneitä, ja muodostavat säkeen loppuun trokeejalan.

5) tai ois susilauman vanki, o o + o + o + o

7) Vaikka kulkis kyiden kera, + o + o + o + o

(LII IH, 83.)

2) niitä tuliviikatteellas//pojat, miehet niiltä + o + o + o + o + o + o + o

(XLIII IH, 68.)

6) Anna anteeksi! Anna anteeks! + o + o o + o + o

7) Anna anteeksi sydäimestäs, + o + o o + o + o

(Äiti puhuu pojalleen S, 112.)

Tavuluvun variointi sanojen lyhenemisellä ei varioi esimerkkirunoissa itse runon mittaa. Toisin on, kun tarkasteluun otetaan tavuluvun lisääminen. Leinon (1982, 257) esille nostamia tavuluvun lisäämisen keinoja imperatiivia, liitepartikkeleita ja s-loppuisten sanojen johdoksia ei esimerkkirunoista löydy, mutta tavuluvun tarkastelu on kuitenkin relevanttia runojen *Onnellisen neuvo* viimeisen säkeen ja XLV viidennen ja yhdeksännen säkeen kohdalla.

4) ylinnä oli solvaamassa tämä. o + o + o + o + o + o

(S, 49.)

5) Mitä on jäljellä, kidutetut, meistä? + o o + o o + o + o + o

9) Itken, ma itken jo heidän vastaustaan. + o o + o o + o + o o

(IH, 72.)

Säkeille yhteinen piirre on mitan selvä väljeneminen. *Onnellisen neuvo* -runossa neljännen säkeen lopussa oleva kaksitavuinen 'tämä' aiheuttaa säkeen loppuun laskuaseman. Kyseinen kaksitavuinen sana olisi helppo korvata yksitavulla, kuten lyhentyneellä muodolla 'tää' tai toisella yksitavuisella pronominilla. Yksitavuinen sana nimittäin toisi säkeen loppuun mitan vaatiman nousun, eikä säkeen rytmi muuttuisi. Runon *XLV* säkeet sen sijaan varioivat mittaa yhdistellen trokeeta ja daktyyliä, mutta myös säkeiden rytmi on toisenlainen. Säkeet ovat pidempiä kuin muut runon säkeet, lisäksi niiden sanat vaihtelevat pituudeltaan. Viidennessä säkeessä on viisi nousua, ja kesuuran jälkeen jää niistä kolme. Säkeenloppuinen 'meistä' tuntuukin ylimääräiseltä säkeen muuten selvän rytmin kannalta, sillä ilman sanaa säe koostuisi neljästä noususta ja säe jakautuisi rytmisesti kahtia muodostaen rytmisen parin säkeen alusta ja lopusta. Runon yhdeksäs säe taas väljenee sanan 'heidän' avulla, joka muodostaa trokeejalan muuten daktyyliseen säkeeseen. Rytmii tuntuu väljentyvän, ja runon muiden säkeiden tiiviin mittaa noudattavan rytmin rinnalla kyseiset säkeet erottuvat selvästi ympäristöstään.

Edellä esille nostamistani kolmesta säkeestä säe ”ylinnä oli solvaamassa tämä.” poikkeaa metrisesti jambisäkeestä säkeen alkunsa vuoksi. Jambisäe nimittäin alkaa laskuasemasta ja vaatii säkeen alkuun metrisesti heikon tavun, joka useimmiten on painoton yksitavuinen sana. Yleinen käytäntö kuitenkin on, kuten Lankinen (2001, 59) toteaa, että jambisäe alkaa monitavuisella sanalla, jolloin mitan laskuasemaan osuu pääpainollinen ja seuraavaan nousuasemaan sanan toinen, painoton tavu. Leino (1982, 179) kutsuu tällaista säettä inversiosäkeeksi.

Jambinen inversio on Auli Viikarin (1987, 26) mukaan jambin konventionaalinen vapautumisen muoto, jossa jambimitta sallii säkeen alkuun myös kolmitavuisen sanan yksitavun ohella. Myös Leino (1982, 179) korostaa, ettei jambista inversiota voi pitää mitanvastaisena, sillä se on vakiintunut osaksi suomalaisen lyriikan metriikkaa ja on runoudessamme varsin yleinen.

Iris Uurron nousevamittaisissa runoissa, niin jambisissa kuin jambis-anapestisissakin runoissa inversiosäkeet ovat yleisiä. Runossa *XLV* kahdeksas säe alkaa kolmitavulla, jonka ensimmäinen ja painollinen tavu on laskuasemassa ja toinen painoton nousussa.

8) vapaaksi päässeinä kerran! o + o + o o + o

(IH, 72.)

Samoin runossa *Onnellisen neuvo* toinen ja neljäs säe alkavat kolmitavuisella sanalla:

2) petetyn naisen tuskallisen tarun o + o + o + o + o + o

4) ylinnä oli solvaamassa tämä. o + o + o + o + o + o

(S, 49.).

Yhteinen piirre kaikille kolmelle säkeelle on niiden ensimmäinen tavu, joka kaikissa säkeissä on lyhyt. Leino (1982, 183) toteaaakin aineistonsa pohjalta, että inversiotapauksissa vältellään selvästi sellaisia kolmitavuja, joiden ensimmäinen tavu on pitkä ja toinen lyhyt. Sama piirre näkyy myös Uurron inversiosäkeissä. Toinen tavu on usein jambisen säkeen alussa kolmitavuisessa sanassa ensimmäistä säettä pidempi. Se, miksi tällainen säe kuitenkin on mitan mukainen ja säkeen alussa mahdollinen, johtuu osaltaan kielen prosodisista ominaisuuksista. Leinon (1982, 207) mukaan intensiteetin huippu ei suomessa ole suinkaan aina sanan ensimmäisellä tavulla, ja nimenomaan lyhyt pääpainollinen tavu on usein tässä suhteessa heikompi kuin sen jälkeinen tavu.

Inversiolle tyypillinen säkeistorakenteeseenkin vaikuttava piirre on inversion keskittyminen sekä säepariin että säkeistön jälkimmäiseen puoliskoon. Lauseen alussa yksitavuiset sanat ovat yleisempiä, mikä vähentää inversion osuutta. (Leino 1982, 189.) Tämä näkyy runossa *Onnellisen neuvo* siinä, että säepareista vain jälkimmäinen on inversiosäe. Säkeistön ensisäkeessä inversiota ei ole, ja myös säkeistön alussa se on harvinaisempi ilmiö kuin loppupuolella.

Inversiosäkeitä ei katsota mitan vastaisiksi, kuten olen edellä tuonut esiin. Ne täyttävät mitan asettamat vaatimukset lasku- ja nousuaseman suhteen, eikä käyttämästäni

metrisestä kuvauksesta inversiosäkeitä voidakaan erottaa. Inversiosäkeet hahmottuvat kuvauksen osalta samanlaisiksi kuin yksitavulla alkavat jambisäkeet, mutta niiden rytmien vertailu osoittaa ne erilaisiksi. Säkeen ensimmäinen nousu ei erotu yhtä selvästi kuin tavallisessa jambisäkeessä, ja nousu voi jäädä heikommaksi, kuten toisessa säkeessä, jossa sekä laskeva ensitavu ja nouseva toinen tavu ovat rakenteeltaan samanlaisia.

- | | |
|---|---------------------------|
| 1) Ma kuulin kerrottavan äidin ajoilta | $o + o + o + o + o + o +$ |
| 2) petetyn naisen tuskallisen tarun | $o + o + o + o + o + o$ |
| 3) ja naista solvattiin, ei väärintekijää | $o + o + o + o + o + o +$ |
| 4) ylinnä oli solvaamassa tämä. | $o + o + o + o + o + o$ |

(S, 49.)

Viimeisen säkeen inversion muodostava kolmitavu erottuu selvemmin, sillä nousuun osuu ensitavua pidempi tavu. Säkeen alun rytmi on erilainen, jos verrataan ensimmäistä säettä toiseen tai kolmatta neljänteen.

Olen edellä esitellyt Iris Uurron runotuotannossa esiintyvät mittatyypit ja osoittanut, miten Uurto varioi ja väljentää mittaa. Näkökulmani on ollut runomitassa, ja olen keskittynyt siihen rytmiseen muunteluun, joka tapahtuu mitan puitteissa. Olen pyrkinyt osoittamaan, ettei metrinen kuvaus kykene osoittamaan runon rytmiin vaikuttavia tekijöitä riittävästi. Metrinen pohjakaava, kuten Leino (1982, 294) toteaa, vaikuttaa olennaisesti siihen, millainen runon rytmi on yleisilmeeltään. Samassa hän kuitenkin huomauttaa, että runon variaation mahdollisuudet ovat suuret, ja erilaisten pohjakaavojen joukko onkin periaatteessa pohjaton: osa niistä on yleisesti esiintyviä, osa ainutkertaisia yhteen runoon rajoittuvia. Runon metristä kuvausta hahmottaessa jää kuvauksen ulottumattomiin sellaisia rytmiin vaikuttavia tekijöitä kuten sanan tavarakenne ja äänteiden laatu, välimerkitys, tauot ja säkeistörakenne sekä riimikaavat.

Rafael Koskimies (1949, 162) toteaaakin, että runomitta säännöllisenäkin on toisarvoinen tekijä, joka ei suinkaan määrää runon vaikutusta. Poikkeamiset säännöstä ovat yleisempiä, ja yksilöllinen elämänrytmi ja persoonallinen musikaalinen muotoilu esittävät

suurta osaa runojen rytmissä (Koskimies 1949, 163). Runomitat ovat Koskimiehen (1949, 166) mukaan ensisijassa kielellisen rytmin hahmotuksessa, joka sallii mitä suurimpia ja välittömällä esteettisellä vaikutuksellaan tehoavia mahdollisuuksia.

Vaikka onkin jokseenkin ilmeistä, että runomitta on nimenomaan rytmiä säätelevä tekijä, on muistettava, ettei runomitan ja rytmin suhde ole ongelmaton. Kuten Leino (1982, 12) korostaa, niitä ei saa samastaa, mutta niiden keskinäistä riippumattomuutta ei myöskään voida kieltää. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan Iris Uurron runojen rytmiä laajemmin, ja tuon esille niitä rytmiin vaikuttavia tekijöitä, joita metrinen kuvaus ei kykene kuvaamaan.

3. Mitta osana runon rytmistä kokonaisuutta

Runon rytmi on runon kokonaisvaltainen ilmiö, jonka yksi vaikuttava tekijä on runon metriikka. Metrisen pohjakaavan avulla paljastuu runon rytmistä kuitenkin vain osa, kuten olen edellisessä luvussa pyrkinyt esittämään. Mittoja tarkastellessani toisto ja sen eri muodot nousivat merkittävään asemaan. Kuten Kainulainen (2012a, 11) huomauttaa, tulee toiston tapoja ja muotoja havainnoida myös säännönmukaisuudesta poikkeamista, vaihteluja ja muutoksia. Näkökulmaero on siinä, miten runoa tarkastellaan: mittaa tutkittaessa ilmiön vaikutuksen alla on koko runo, kun taas runon rytmiä tutkittaessa rytmiin ilmiöt vaikuttavat usein runoon yksityiskohtien avulla. Leino (1982, 189) toteaaakin tähän liittyen, että olennainen merkitys myös mitallisen runon rytmille ovat juuri poikkeamat metriikasta.

Pauliina Haasjoen (2007, 95) mukaan mitan ohella runon rytmiä ovat luomassa runon sanasto ja äänteet, säe- ja säkeistörakenne, syntaksi sekä runoissa käytetyt välimerkit. Nämä runon elementit ovat rakentamassa niitä runon rytmiä luovia ilmiöitä, joista Leino (1982, 290) tuo esille sointuvuuden, tauot ja toistot. Leinon näkemys rytmiä muodostavista tekijöistä on siis Haasjokeen verrattuna abstraktimmalla tasolla. Rytmien tutkimuksessa on mielestäni havaittavissa tämä käsittelytasojen ero. Tulen itse tuomaan esille hyvin konkreettisen tason kielellisiä keinoja Uurron lyriikasta, mutta pyrin samalla pitämään mukana niiden merkityksen. Sanasto, äänteet, ja lauserakenne sekä välimerkit rakentavat runon rytmien sointuvuutta, taukoja ja toistoja. Ne eivät siis sulje toisiaan pois, vaan päinvastoin toinen rakentaa toista.

Koska lähtökohtanani on kirjoitettu Iris Uurron runous, on syytä selventää tarkasteluni keskiöön valitsemiani kielellisiä piirteitä. Kuten Leino (1982, 290) huomauttaa, kirjoitetun runon kohdalla voi olla vaikea rajata sitä, mitkä kaikki asiat vaikuttavat runon rytmiin ja missä määrin. Keskittän tarkasteluni kuitenkin sellaisiin piirteisiin, jotka olen kokenut merkittäviksi sekä Iris Uurron lyriikalle että runokohtaisesti tietylle runolle. Alaluvussa 3.1. tarkastelen Uurron käyttämiä toistorakenteita äännetasolla, sanatasolla ja syntaktisella tasolla. Tämän jälkeen laajennan näkökulmaani edelleen koskemaan runojen riimejä ja säkeistörakennetta, joskin riimin osalta pitäydyn melko tiiviisti

esimerkkirunoissa, enkä tule esittämään yleisiä kokonaiskuvauksia Uurron riiminkäytöstä tai riimikaavoista. Lopuksi alaluvussa 3.3. tarkastelen runojen rytmistä vaihtelua välimerkkien ja säkeenylitysten avulla, ja pohdin taukojen ja rytmin kiihtymisen mahdollisuuksia.

Esimerkkirunoiksi olen käsittelyssäni valinnut jokaisesta runokokoelmasta yhden runon: *LV* kokoelmasta *Ihana lyhty* (88), *Mies myrsky-yössä* kokoelmasta *Sudet* (53) ja *Rakastin kuumasti kuin pakanat kevätössä* kokoelmasta *Tulta ja tuhkaa* (183). Aloitan ensiksi mainitulla toistorakenteiden näkökulmasta, jonka jälkeen siirryn säkeistorakenteeseen runon *Mies myrsky-yössä* myötä. Runo *Rakastin kuumasti kuin pakanat kevätössä* tulee käsittelyyni säkeistorakenteen kannalta luvun 3.2. lopussa, jonka jälkeen jatkan rytmiseen vaihteluun kyseinen runo tarkastelussani.

3.1. Toistorakenteet

Toiston muotoja ja tapoja havainnoimalla voidaan Siru Kainulaisen (2012a, 11) mukaan analysoida runorytmin säännönmukaisuutta, siitä poikkeamista, vaihteluja ja muutoksia sekä elliptisyyttä ja poissaolevaa. Tarkastelen seuraavaksi toistoa runossa *LV*, jossa vaihteleva mitan poljento on runossa merkittävä rytmiä luova tekijä. Korostan kuitenkin, että toistolla on rytmiä luova merkityksensä yhtäläillä mitallisessa, vapaamittaisessa kuin vapaarytmisessäkin runossa. Jaan Kainulaisen (2010a, 48) näkemyksen siitä, että mitallisella ja vapaarytmisellä runolla on vahva yhteinen tekijä: toisto on rytmin perusta niin vapaassa kuin mitallisessakin runossa. Tästä syystä Kainulaisen (2012a, 48) mukaan ei ole syytä tehdä dogmaattista jakoa tai vastakkaisasettelua mitallisen ja vapaarytmisen runon välillä, enkä tällaista jakoa tule tekemään toistorakenteita tarkastellessani. Kohdetekstinäni luvussa kolme ovat niin mittaa varioiva runo *LV* kuin vapaarytmisen *Rakastin kuumasti kuin pakanat kevätössä*.

Ihanan lyhdyn runossa *LV* (IH, 88) esiintyy toistoa monella eri kielen rakenteen tasolla. Olen numeroinut säkeet helpottaakseni tiettyihin säkeisiin viittaamista.

- 1) Unessa näin ma hänet jälleen,
- 2) taas hyvä olla on mun.

- 3) Niin sita on tää aika lapsilleen,
 - 4) niin tyhjentyneet yhteis-elon suonet –
 - 5) ken aikoo olla onnellinen,
 - 6) se pimeässä yön
 - 7) merestä unen onnen ammentaa.
-
- 8) Jos sammunut ei lyhty sydämen,
 - 9) sen paisteessa voi sielu vaeltaa
 - 10) öin rauhallisna valtakunnass’ unien.

(IH, 88.)

Toisto on runossa *LV* monitasoinen ilmiö. Viikari (1987, 47) huomauttaakin, että parallelismin määrittelemisen voi toisinaan olla ongelmallista. Olennainen on määritelmä siitä, mikä kielellinen piirre on toistuessaan riittävä, jotta sen voi katsoa muodostavan parallelismia. Tarkastellessani ensin äännetasolla ilmenevää toistoa kiinnittyy huomio runossa käytettäviin äänteisiin ja niiden muodostamiin tavuihin. Tietyt toistopiirteet kiinnittävät huomiota runoa lukiessa ja ovat osaltaan luomassa runosta tietynlaista rytmistä kokonaisuutta. Tällaiset toiston keinot katson parallelismiin kuuluviksi ja merkityksellisiksi rytmisen kokonaisuuden kannalta.

Äänteellistä parallelismia sanojen välillä voi Woloskyn (2001, 152) mukaan esiintyä myös sanan sisällä ja lopussa. Viidennessä säkeessä ”ken aikoo olla onnellinen” äänteellistä toistoa esiintyy niin sanan alussa kuin lopussakin, mutta myös sanojen sisällä voi havaita äänteellistä samanlaisuutta. Vokaali ’o’ lopettaa säkeen toisen sanan ja aloittaa kolmannen, jolloin sanat ikään kuin soljuvat yhteen ja sananrajainen tauko lyhenee ja heikentyy. Tämän ohella säkeen alun ’ken’ ja lopun ’onnellinen’ sisältävät molemmat saman äänneyhdistelmän ’en’, joka saa aikaan sen, että säkeen alku ja loppu

yhdistyvät äänteellisesti toisiinsa. Vielä on huomattava säkeen kaksi viimeistä sanaa, jotka molemmat sisältävät geminaatta-likvidan 'l'. Säte on äänteellisen toiston vuoksi hyvin tiivis, sillä toistuvat äänteet luovat säkeelle yhtenäistä äänteellistä kokonaisuutta. Samanlainen rakenne yhdistää seitsemättä ja kahdeksatta säettä, joissa geminaatta-m yhdistää sanoja 'ammentaa' ja 'sammunut', sekä 'sydämen', joista viimeisessä geminaatta on tosin tulkinnanvarainen ja vahvasti riippuvainen runon luennasta.

Viides säe hahmottuu konsonanttien vuoksi hyvin pehmeäksi. Konsonanteista 'k' ja 'p' ovat äänteellisesti kovia, sillä niissä äänne muodostuu sulkeuman ja sen avautumisen johdosta, mutta niiden sijaan säkeen äänteellisesti pehmeät nasaalit (n, m) ja likvidat (l) ovat yleisempiä. Nasaalien ja likvidojen runsaus säkeen lopussa pehmentää säettä kokonaisuudessaan. Tästä näkökulmasta samankaltaisia säkeitä ovat ensimmäinen säe "Unessa näin ma hänet jälleen" ja seitsemäs säe "merestä unen onnen ammentaa". Näissä säkeissä nasaalit 'n' ja 'm' sekä likvida 'l' muodostavat konsonanttien enemmistön, ja säkeen ovat tästä johtuen äänteellisesti pehmeitä.

Vokaaleihin huomio kiinnittyy neljännessä säkeessä, jossa etuvokaali 'y' sitoo toisiinsa sanat 'tyhjentyneet' ja 'yhteis-elon'. Kyseinen säe erottuu muista säkeistä y-vokaalin vuoksi, kun taas kuudes säe "se pimeässä yön" erottuu etuvokaaleilla 'y', 'ä' ja 'ö', sillä ympäröivissä säkeissä etuvokaaleja ei ole kuin jälkimmäisen säkeen sanassa 'merestä'.

Tällainen tarkastelu antaa yleiskuvaa siitä, millaisista äänteellisen tason toistosta runo koostuu ja millaista äänteellistä kokonaisuutta siihen äänteiden avulla luodaan. Rytmin kannalta olennaista siinä ovat ne toistuvat kielen ainekset, jotka yhdistävät eri runon osia yhteen. Wolosky nimittää perinteisen näkemyksen mukaisesti sanoja, joissa ensimmäiset äänteet ovat samat, alkusoinnuksi eli allitteraatioksi (2001, 152). Sama sananalkuinen äänne voi olla sekä konsonantti että vokaali, ja toistuessaan sanan painollisessa ensitavussa se Koskimiehen (1949, 194) mukaan antaa sanotulle painokkuutta. Allitteraatio yhdistää sanoja toistuvalla äänteellä ja erottaa näin ollen kyseiset sanat muista ympäröivistä sanoista.

Runossa LV allitteraatiota esiintyy vain toisessa ja viidennessä säkeessä, joissa molemmissa toinen toistuva sana on 'olla'. Toisen säkeen "taas hyvä olla on mun" verbit

'olla' ja 'on' sisältävät alkusoinnun takavokaalin 'o' avulla. Viidennessä säkeessä "ken aikoo olla onnellinen" sen sijaan olla-verbi muodostaa alkusoinnun sanan 'onnellinen' kanssa. Kun tämän säkeen kohdalla vielä huomio aiemmin esiintuomani sananrajaisten äänteellisen yhtenäisyyden, hahmottuu se, miten voimakkaasti vokaali 'o' sitoo kolmea säkeen lopun sanaa yhteen: "aikoo olla" linkittyvät sanan alusta ja lopusta, "olla onnellinen" taas alkusoinnun avulla. Näin sanan rakenteen eri kohdissa tapahtuvat äänteelliset toistot tukevat toisiaan ja luovat sanojen välille tiukan rytmisen kytköksen.

Alkusoinnun lisäksi äänteellisestä toistosta usein erotetaan omaksi toiston ilmiökseen loppusointu, jossa toistuva aines päättää sanat. Loppusointu tehostaa Koskimiehen mukaan runon rytmiä ja antaa runolle toiston melodiikan avulla selväpiirteisyyttä ja ryhtiä. Hänen mukaansa loppusointu on olennaisena osana luomassa runolle muotoa. (Koskimies 1949,199.) Runossa *LV* loppusointu yhdistää toisiinsa niin eri säkeitä kuin saman säkeen osia. Säkeen sisällä loppusointu muodostuu jo mainitussa viidennessä säkeessä, jossa 'ken' ja 'onnellinen' yhdistävät säkeen alun ja lopun. Tämän ohella neljännen säkeen 'tyhjentyneet' ja 'suonet' sekä seitsemännen säkeen 'unen' ja 'onnen' yhdistävät loppusoinnun avulla säkeen sisällä kaksi sanaa toisiinsa.

Säkeen viimeiset sanat muodostavat runossa loppusointuja keskenään, jolloin kyseiset säkeet muodostavat riimin. Tällaisia säkeitä yhdistäviä loppusointuja runossa on kaikkiaan kolme. Ensimmäinen ja kolmas säe muodostavat loppusoinnun sanojen 'jälleen' ja lapsilleen' avulla. Tämän lisäksi viidennen säkeen viimeinen sana 'onnellinen' yhdistyy kahdeksannen säkeen loppuun sanaan 'sydämen', ja seitsemännen säkeen 'ammentaa' yhdeksännen säkeen sanaan 'vaeltaa'. Loppusoinnut yhdistävät säkeitä ja kahden viimeisen esimerkin kohdalla myös säkeistöjä toisiinsa. Palaan tähän riimin ja säkeistön suhteeseen ja sen merkitykseen rytmin kannalta tarkemmin toisessa alaluvussa.

Allitteraation ja loppusoinnun lisäksi äänteellisen tason osalta huomio kiinnittyy vielä kahteen erityiseen toistopiirteeseen, joita runossa *LV* on. Kolmannen säkeen "Niin sita on tää aika lapsilleen" sisältää sanaparin 'sita' ja 'aika', jossa tavurakenne on vokaalien osalta samanlainen. Tämä puolisoitu on sanan sisäistä äänteellistä yhteen sointuvuutta,

jossa sanoja yhdistävä toistuva elementti on sanojen sisällä. (Koskenniemi 1949, 193–194.) Tavurakenne on olennainen rytmisen tekijä myös seitsemännessä säkeessä, jossa sanarakenne toistuu kolmessa sanassa. Ensimmäinen sisältää yhden vokaalin (muotoa V tai VC) ja toinen tavu on muodoltaan CVC: u-nen on-nen am-men-ta. Äänteiden samanlaisuuden ohella säettä yhdistää ja sen rytmiä tiivistää myös sen sanojen tavurakenne.

Äänteellisen tason toistopiirteitä on runosta *LV* löydettävissä monenlaisia: äänteiden toisto, allitteraatio, loppusointu ja puolisoitu sekä tavurakenteen toisto. Kun tarkastelu siirtyy äänteelliseltä tasolta sanatasolle ja syntaksin tasolle, huomaa, ettei näiden tasojen toistopiirteitä runossa juuri ole. Sanaston toisto ja syntaktinen toisto ovat ilmiöitä, joita ei tule erottaa toisistaan. Viikari (1987, 43) huomauttaakin, että sanastollinen toisto ei ole ainoastaan leksikaalista parallelismia, vaan se on osa myös syntaktista parallelismia, sillä sanojen toisto luo koheesiota sekä säkeen sisällä että säkeiden välillä.

Sanastollisen toiston avulla kolmas ja neljäs säe erottuvat muista säkeistä ja yhdistyvät toisiinsa. Molemmat säkeet alkavat sanalla 'niin': "Niin saita on tää aika lapsilleen/ niin tyhjentyneet yhteis-elon suonet –". Koska säkeet alkavat samalla sanalla ja sijaitsevat peräkkäin, ne rinnastuvat toisiinsa. Sanan 'niin' toiston ohella myös säkeiden rakenne on samanlainen, ja niiden lauserakenne on samanlainen huolimatta siitä, että jälkimmäisessä on olla-verbin poissaolon luoma ellipsi. Runossa toistuvia sanoja ovat lisäksi toisen ja viidennen säkeen 'olla' sekä toisen ja kolmannen säkeen 'on'. Ne eivät kuitenkaan luo välilleen yhtä tiivistä sidettä, eivätkä näiden säkeiden lauserakenne ole eksistentiaalilauseistaan huolimatta toistensa kaltainen. Myös 'uni'-sana toistuu runossa kolmessa eri muodossa. Ensimmäisessä säkeessä se on inessiivissä 'unessa', seitsemännessä säkeessä monikon genetiivissä 'unien' ja viimeisessä säkeessä yksikön genetiivissä 'unen'. Niiden luoma toisto on tulkintani mukaan vähäistä, sillä ne sijaitsevat suhteellisen etäällä toisistaan, eikä niillä siksi ole runon rytmiin juurikaan vaikutusta. Huomattava kuitenkin huomattava, että toistuvat sanat muodostavat toisiinsa semanttisen linkin, jolla on merkitys runon semanttista tulkintaa analysoidessa.

Syntaktisen toiston keinoiksi Viikari (1987, 46) erittelee sijamuodon ja aikamuodon toiston, sekä lauserakenteen tai lausetyypin toiston. Syntaktista toistoa luovat runossa genetiivimuotojen toisto, joka yhdistää kymmenestä säkeestä seitsemää. Vain ensimmäisestä, kolmannesta ja viidennessä säkeestä kyseinen sijamuoto puuttuu. Toinen runossa *LV* toistuva sija on inessiivi, joka toistuu neljässä säkeessä: ensimmäisessä, kuudennessa, yhdeksännessä ja kymmenennessä. Aikamuodoista eli tempuksista säkeissä vaihtelevat preesens ja imperfekti.

Lausetyypeistä yleisimpiä ovat olemista olla-verbin avulla kuvaavat lauseet. Kopulalause toistuu säkeissä ”Niin saita on tää aika lapsilleen / niin tyhjentyneet yhteis-elon suonet - / ken aikoo olla onnellinen”. Lauserakenteissa on siis havaittavissa toistoa, jota sanajärjestys kuitenkin rikkoo. Edellä olevat säkeet nimittäin ovat kyllä tulkittavissa samaa lausetyypipiä noudattaviksi, mutta niiden käyttämä sanajärjestys poikkeaa toisistaan. Subjektin ja predikaatiivin paikka vaihtelee säkeissä. Vain kolmas ja neljäs säe tuovat rakenteellista toistoa esille.

Sanajärjestys kiinnittää runon muutamissa säkeissä huomiota. Leino (1982, 265) toteaa, että runoissa sanajärjestys voi rikkoutua tavalla, joka yleiskielessä tuntuu vieraalta. Sanajärjestyksen tehtävä on luoda runoon sen tunteen mukaisia korostuksia ja muodostaa runon äänteellistä rakennetta (Leino 1982, 91). Ensimmäiset kaksi säettä *Unessa näin mä hänet jälleen / taas hyvä olla on mun* ovat sanajärjestykseltään yleiskielestä poikkeavia. Ensimmäisessä säkeessä predikaatti on ennen subjektia, eivätkä predikaatti ja objekti seuraa toisiaan. Toisessa säkeessä genetiiviobjekti ’mun’ poikkeavasti päättää säkeen.

Pentti Leinon (1982, 91) mukaan sanajärjestyksen toinen tehtävä on liittää yhteen runon metrinen ja runon käyttämän kielen kieliopillinen systeemi. Kielen systeemi vaatii tiettyjä elementtejä ilmauksen muodostamiseen, mutta samalla mitta asettaa omat vaatimuksensa siihen, miten nämä elementit voivat säkeissä järjestyä. Jambi asettaa runon *LV* säkeille vaatimuksia, jota olen edellä luvussa kaksi eritellyt. Jambinen säe *Unessa näin ma hänet jälleen* ei olisi jambia noudattava, jos säkeen sanajärjestyksestä muutettaisiin: esimerkiksi ’Ma hänet näin unessa jälleen’ tai ’Unessa ma näin hänet jälleen’ hahmottuisivatkin jambis-anapestisiksi säkeiksi.

Sanajärjestys voi vaikuttaa myös siihen, millaisiksi fraaseiksi runon lauseet voivat runossa jakautua. Tämä edellä mainittujen piirteiden lisäksi vaikuttaa runon rytmiin. (Leino 1982, 92.) Leinon ajatusta seuraten sanajärjestys siis vaikuttaa säkeiden rakenteeseen, mutta myös siihen, millaisiksi kokonaisuuksiksi lauseen osat muodostuvat. Näin ollen sanajärjestyksellä on merkittävä vaikutus siihen, millaisiksi runon säkeistöt muodostuvat. Olen edellä eritellyt toistopiirteitä, jotka ovat osaltaan vaikuttamassa runon rytmin muodostamiseen. Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan riimiä ja säkeistörakennetta, jonka tiimoilla palaan tässä luvussa käsittelemääni loppusointuun riimin muodostuksen näkökulmasta.

3.2. Riimi ja säkeistörakenne

Runon muodostamaan kokonaisuuteen vaikuttaa se, millaisiksi niiden säkeistöt rakentuvat. Runokielen tunnusmerkkinen piirre on säejako ja se on Auli Viikarin (1998, 48) mukaan lyriikan syvin konventio. Olen yhtä mieltä Viikarin (1987, 22) kanssa siitä, että sillä, miten sanat ryhmittyvät säkeiksi ja säkeet edelleen säkeistöiksi, on olennainen merkitys runolle mutta myös runon rytmille. Säejako jakaa runon jaksoiksi, jotka rinnastuvat toisiinsa, ja ilmentää runolle ominaista rytmistä toistuvuutta (Viikari, 1998, 48-49).

Jatkan analyysiani laajentaen tarkasteluani runon kokonaisrakenteeseen. Tällä tarkoitan runon säkeistöjen muodostamaa koko runon käsittävää rakennetta. Lähden liikkeelle riimin merkityksestä säkeiden yhdistäjänä, jonka yhteydessä tuon esille säkeistörakenteen niitä piirteitä, joilla on esimerkkirunojeni kohdalla vaikutusta runon rytmiin. *Unessa näin mä hänet jälleen* (IH, 88) ja *Mies myrsky-yössä* (S, 53) –runojen jälkeen siirryn *Tulta ja tuhkaa* -kokoelman runoon *Rakastin kuumasti kuin pakanat yössä* (TT, 183), jonka säkeistörakenteen käsittelyyn päätän alalukuni. Riimin osalta kuitenkin huomautan, etten tule esittämään laajaa kuvausta Uurron käyttämistä riimikaavoista, vaan tarkoitukseni on muutaman esimerkin avulla osoittaa, mikä vaikutus riimillä on runon säkeistörakenteeseen ja rytmiin.

Riimi muodostuu, kun eri säkeenloppuisia sanoja yhdistää loppusointu. Nämä toisiinsa riimittyvät osat voivat olla täysin identtiset, kuten koko viimeinen tavu, tai ne voivat

muistuttaa toisiaan etäisemmin, kuten esimerkiksi sanat 'joka' ja 'mikä'. Wolosky (2001, 153) jatkaa riimin määritelmää vielä huomauttaen, etteivät runot noudata riimiä samoin periaattein. Runo voi noudattaa riimiä täysin, osittain tai ei lainkaan. (Wolosky 2001, 153.)

Palaan edellisessä alaluvussa käsittelemääni runoon *LV* (IH, 88). Runosta on hahmotettavissa riimikaava, jota koko runo noudattaa. Tulkintani mukaan riimittyvät tavut sisältävät samat viimeisen tavun elementit, mutta tavun ei tarvitse olla täysin samanlainen. Tällöin tavun lopun '-en' riittää riimin muodostamiseksi esimerkiksi kolmannen säkeen 'lapsilleen' ja 'viidennen säkeen 'onnellinen' välille. Tätä tulkintaa noudattaen runon riimikaava olisi muotoa ABACADE AEA, jossa kirjain A edustaa tavun 'en'-loppua ja E kokonaista tavua '-taa'.

- | | |
|---|---|
| 1) Unessa näin ma hänet jälleen, | A |
| 2) taas hyvä olla on mun. | B |
| 3) Niin saita on tää aika lapsilleen, | A |
| 4) niin tyhjentyneet yhteis-elon suonet – | C |
| 5) ken aikoo olla onnellinen, | A |
| 6) se pimeässä yön | D |
| 7) merestä unen onnen ammentaa. | E |
| 8) Jos sammunut ei lyhty sydämen, | A |
| 9) sen paisteessa voi sielu vaeltaa | E |
| 10) öin rauhallisna valtakunnass' unien. | A |

(IH, 88)

Ensimmäinen, kolmas, viides, kahdeksas ja kymmenes säe riimittyvät keskenään, jolloin näin säkeiden välille syntyy tiiviimpi kytkös kuin riittymättömien säkeiden välille. Riimi tiivistää runon rytmiä yhdistämällä säkeiden loppuja. Seitsemäs ja kahdeksas säe riimittyvät keskenään eri elementillä, joten ne erottuvat muista riimittävistä säkeistä erilaisina. Runossa *LV* riimi toimii ei vain säkeitä yhdistävänä keinona vaan myös säkeistöjä yhdistäen. Toisen säkeistön säkeet ”jos sammunut ei lyhty sydämen” ja ”öin rauhallisna valtakunnass’ unien” yhdistävät toisen säkeistön ensimmäiseen ’en’-elementin avulla. Myös seitsemännen säkeen ja yhdeksännen säkeen riimi sitoo säkeistöjä lähemmäs toisiaan, jolloin säkeistöjen välinen raja ei hahmotu yhtä merkittävänä taukona kuin ilman riimiä. Riimi vaikuttaa tällä tavoin koko runoon yhdistäen sen osia toisiinsa niin säe- kuin säkeistötasollakin.

Kokoelman Sudet runo *Mies myrsky-yössä* (S, 53) on riimikaavaltaan runoa *LV* säännönmukaisempi. Riimi myös korostaa säkeistorakenteen säännönmukaisuutta yhdistämällä riimin avulla lyhyitä säkeitä toisiinsa. Pitkät säkeet muodostuvat seitsemästä tai kahdeksasta tavusta ja aloittavat virkkeen tai lauseen. Lyhyet säkeet sen sijaan koostuvat vaihdellen neljästä tai viidestä tavusta, ja säkeet ovat sisennettyjä. Runon typografia korostaa näin lyhyen ja pitkän säkeen vaihtelua. Runon ensimmäinen säkeistö antaa kuvan koko viiden säkeistön runosta:

- | | | |
|----|--------------------------------|---|
| 1) | Mies yksin myrskyssä rientää – | A |
| 2) | ympäri yö. | B |
| 3) | Aukean himmeän yli | C |
| 4) | vihurit lyö, | B |
| 5) | repivät vaatteita hältä | D |
| 6) | raivokkaasti – | E |
| 7) | puut ovat oksia vailla, | F |

8)	kaikki ne raasti	E
9)	myrsky – nyt miestä kiertää	A
10)	käsin jäisin,	H
11)	piiskoo revityin oksin	I
12)	neulaspäisin.	H

(S, 53.)

Riimi kytkee toisiinsa peräkkäiset lyhyet säkeet, jolloin lyhyet säkeet muodostavat riimittyviä pareja. Riimikaava ABCB DEFE GHIH osoittaa, miten riimi jakaa säkeistön neljän säkeen osiin. Riimiparit luovat vahvan siteen säkeiden välille, ja aiheuttavat sen, että rytmi jaksottuu neljän säkeen kokonaisuuksiksi. Säkeistöjen typografinen säännönmukaisuus saa tukea riimistä, joka läpi koko runon yhdistää lyhyet säkeet riimipareiksi. Nämä kaksi runon piirrettä tukevat myös runon vaihtelevaa trokeedaktyylimittaa, ja runon rytmi hahmottuu mitan vaihtelusta huolimatta säännöllisen poljennolliseksi.

Riimi sitoo säkeitä toisiinsa ja vaikuttaa samalla runon rytmiin tiivistäen sitä. Huomattava on kuitenkin se, ettei riimi ole vain runon rytmisyyden luoja, vaan sillä on roolinsa myös runon semanttisen puolen tulkinnassa. Shira Wolosky (2001, 153) huomauttaakin, että riimi mitan tavoin perustuu siihen, että se korostaa joitakin runon elementtejä. Riimi liittää sanat yhteen, ja näin tehdessään syntyy sanojen välille myös semanttinen kytkös. (Wolosky 2001, 153.) Roman Jakobson ja Linda Waugh (1987, 231) korostavatkin, että äänteellinen samankaltaisuus luo myös semanttista samankaltaisuutta, jolloin äänteellisesti yhdistyvät sanat yhdistyvät myös niiden merkityksen kannalta yhteen.

Kuten olen edellä jo tuonut esiin, runon *Mies myrsky-yössä* säepituus vaihtelee pitkän ja lyhyen säkeen välillä. Säepituuksia variaatio luo Kainulaisen (2012a, 35) mukaan vaihtelevaa ja levotontakin rytmiä noudattaen kuitenkin omia säännönmukaisuuksiaan. Lyhyet säkeet hidastavat runon rytmin tempoa, kun taas pitkät säkeet nopeuttavat sitä (Kainulainen 2012a, 36). *Rakastin kuumasti kuin pakanat kevätyössä* -runossa säepituus

vaihtelee seitsemästä sanasta yhteen. Lyhyet säkeet ”onnellinen,” ja ”niiden lävitse” vertautuvat niitä edeltäneisiin pidempiin säkeisiin. Kainulainen (2012a, 36) mukaan lyhyt säe pysäyttää tahdin etenemisen, ja tätä pysähdystä korostavat ympäröivät pidemmät säkeet. Säepituus vaikuttaa runon rytmiin, sillä pitkät säkeet ovat rytmiltään tiiviimpiä kuin lyhyet. Lyhyet säkeet on lisäksi erotettu typografisesti sisentämällä säkeet.

- 1) Rakastin kuumasti kuin pakanat kevätyössä
- 2) ja jälleen, jälleen, jälleen olen vapaa.
- 3) Yksikään muisto ei kirvele, olen puhdas, nuori
- 4) onnellinen,
- 5) kuin kulkisivat jumalat sivullani.
- 6) Suutelen ilmaa joka askelella.
- 7) Levitän sormeni pimeässä, ja tuuli humahtaa
- 8) niiden lävitse.
- 9) Ystäväni, älä ole pahoillasi.
- 10) Hetki on mennyt, ihana hetki.
- 11) Olisit köyhempi, jos et kohdannut minua.
- 12) Suutelen ilmaa joka askelella.
- 13) Jumalat, jumalat, jumalat,

14) jälleen, jälleen, jälleen olen minä vapaa.

(TT, 183)

Runossa ei ole riimiä, eivätkä säkeet näin ollen yhdisty toisiinsa riimin avulla. Sen sijaan säkeiden pituudella on suuri merkitys runon rytmille, joka välillä tiivistyy, välillä väljenee. Sanaston runsas toisto, jota olen edellä käsitellyt on runossa olennainen säkeen rytmiin vaikuttava tekijä, mutta rytmi muodostuu myös muiden rytmisten keinojen avulla. Tällaisia ovat esimerkiksi runon välimerkit ja säkeenylitykset, jotka aiheuttavat säepituuden ohella runoon rytmistä vaihtelua. Tähän rytmiseen vaihteluun siirryn seuraavassa alaluvussa.

3.3. Rytminen vaihtelu

Runon rytmi on liikettä, joka Siru Kainulaisen (2012a, 11) mukaan ilmenee runon sanoissa, merkeissä ja tauoissa toistona ja vaihteluna. Toisto ja vaihtelu panevat runon rytmin liikkeeseen. Olen edellä käsitellyt rytmiin vaikuttavia runon elementtejä, ja tuonut esille keinoja, joilla Iris Uurron runoissa rytmi hahmottuu.

Palaan edellä käsittelemiini runoihin *Mies myrsky-yössä* (S, 53) ja *Rakastin kuumasti kuin pakanat kevätössä* (TT, 183), ja pyrin hahmottamaan sitä, millaiseksi runojen rytminen kokonaisuus muodostuu. Lisäksi pohdin myös rytmin yhteyttä runon semanttiseen tasoon, ja pyrin osoittamaan, miten rytmi osaltaan osallistuu runon tulkintaan. Olen valinnut rytmisen analyysin kohteiksi runot, joissa mitta hahmottuu hyvin eri tavoin. Haluan korostaa, ettei runon rytmi ole riippuvainen runomitasta. Rytmi hahmottuu sekä mitallisissa että vapaamittaisissa runoissa paljolti samoin keinoin, eikä runon rytmiä tule palauttaa ainoastaan runomitastaan. Mitta on runossa kylläkin läsnä, mutta se on vain yksi rytmiin vaikuttavista tekijöistä.

Runossa *Mies myrsky-yössä* rytmi on poljennollinen ja tasainen. Runon rakenne on alusta loppuun samanlainen: pitkäkööä säettä seuraa lyhyt säe. Runon säkeet ovat kaikkiaankin melko lyhyitä, sillä myös pitkiksi säkeiksi nimeämäni säkeet koostuvat vaihdellen kolmesta tai neljästä sanasta. Tämä säkeiden lyhyys luo rytmiin tiiviyyttä, joka tiivistyy

myös runomitan ansiosta. Nousujen ja laskujen toistot tiivistävät tempoa, jonka poljennollisuutta ei voi runoa tarkastellessa ohittaa.

- 1) Mies yksin myrskyssä rientää –
- 2) ympäri yö.
- 3) Aukean himmeän yli
- 4) vihurit lyö,
- 5) repivät vaatteita hältä
- 6) raivokkaasti –
- 7) puut ovat oksia vailla,
- 8) kaikki ne raasti
- 9) myrsky – nyt miestä kiertää
- 10) käsin jäisin,
- 11) piiskoo revityin oksin
- 12) neulaspäisin.

(S, 53.)

Rytmin metrinen ja typografinen säännönmukaisuus saa aikaan sen, että runon rytmi on vahvasti runossa läsnä. Runossa rytmi saa tukea runon semanttisesta sisällöstä, jossa kuvataan myrskyssä kulkevaa miestä. Rytmiä muodostavat toistot luovat runoon liikettä, joka rinnastuu runossa kuvattuun liikkeeseen: mies rientää, vihurit lyövät, repivät vaatteita ja tuuli piiskoo. Runon tulkinnassa rytmi, runon ei-sanallinen taso, yhdistyy runon semanttiseen sisältöön. Säkeistorakenteessa säkeistö hahmottuu riimin avulla jaksoihin, jonka merkitykseen palaan myöhemmin luvussa 4.3., jossa tarkastelen mitan merkitystä runon kokonaistulkintaan.

Runon muuten tasaiseen ja voimakkaaseen rytmiin tulee vaihtelua välimerkein. Säkeiden rajalla sijaitsee fonologinen tauko, jonka mitta Leinon (1982, 87) mukaan vaatii säkeen loppuun. Kieli ja mitta, kuten säe ja lause, kongruoivat usein toisiaan (Leino 1982, 89), ja sillä, miten metriset ja lingvistiset yksiköt vastaavat toisiaan, on merkittävä vaikutus runon rytmin muodostumiseen (Leino 1982, 108). Säkeenrajainen fonologinen tauko vahvistuu ensimmäisessä ja kuudennessa säkeessä, kun säe loppuu ajatusviivaan. Tämä aiheuttaa pidemmän tauon säkeen loppuun ja väljentää samalla sitä rytmistä kytkestä, jonka riimi on luonut neljän säkeen välille. Säkeet ”repivät vaatteita hältä / raivokkaasti – /” ja ”puut ovat oksia vailla, / kaikki ne raasti” erottuvat ajatusviivan vahvistamalla säkeenrajaisella tauolla. Ajatusviiva hidastaakin runon muuten melko tiivistä rytmiä, ja aiheuttaa rytmistä vaihtelua.

Yhdeksännen säkeen ajatusviiva sen sijaan ei aiheuta taukoa säkeen rajalle vaan sen sisään. Ajatusviiva pysäyttää rytmin mutta myös erottaa lauseenosat toisistaan. Lauseen subjekti ja predikaatti objekteineen ovat eri puolilla säkeensisäistä taukoa, jolloin tauko katkaisee myös lauseen ja sen osien luoman rytmin. Tauon sijainti säkeen sisällä on vahva jo siitäkin johtuen, että se on odotuksenvastainen. Runoissa tauot usein sijoittuvat säkeen loppuun, sillä säe päättyy usein lauseen tai virkkeen loppuun. Wolosky (2001, 14) huomauttaakin, että tauko voi sijaita runossa oikeastaan missä vain. Myös Viikari (1987, 49) korostaa taukojen merkitystä rytmille, ja rytmiä tarkastellessa taukojen sijainnilla säkeessä on olennainen merkitys.

Välimerkit korostavat säkeenloppuista taukoa myös runon kolmannessa säkeistössä, jossa ensimmäinen ja kahdeksan säe päättyvät kolmeen pisteeseen. Siru Kainulaisen (2012a, 32) mukaan kolme pistettä osoittaa muutosta runon esittämässä tunnetilassa. *Mies myrsky-yössä* -runossa kolme pistettä päättää sitaatin, ja osoittaa samalla puhujan vaihdosta. Vaihdos korostuu välimerkin korostamalla säkeenrajaisella tauolla, rytmi hidastuu ennen kuin se jälleen tiivistyy sitaattia seuraavissa säkeissä.

1) >>Saat levon, saat unen lempeen...>>

2) houkuttavat

- 3) kuoleman neitsyet häntä;
- 4) kuiskuttavat
- 5) suloista puhetta rauhan:
- 6) >>Astuit jo harhaan,
- 7) uuvu jo juurelle kuusen,
- 8) saat osan parhaan...>>
- 9) Ympäri myrskyn voima
- 10) uhkaileepi,
- 11) hurjasti retkeä ilkkuin
- 12) vihelteleepi:
- 13) >>Hullu! Sun altasi tienkin
- 14) revin ma pois
- 15) virrat sen nielee, lieju
- 16) sun niellä vois.

(S, 54 – 55.)

Runon välimerkeistä pisteet ja pilkut osuvat pääosin säkeiden rajalle, jolloin säkeen ja lauseen rajat lankeavat runossa yhteen. Poikkeuksena tästä on ensimmäinen viidestoista säe, jossa pilkku on säkeen sisällä ja luo tauon säkeeseen. Samoin kolmastoista säe ”>>Hullu! Sun altasi tienkin” alkaa huudahduksella, joka aiheuttaa säkeen sisälle tauon ja lauseen rajan. Tällainen säe, jossa sijaitsee kaksi lausetta, katsotaan Leinon (1982, 90) mukaan säkeenylitykseksi. Leino kuitenkin täsmentää säkeenylityksen määritelmäänsä ja toteaa, että säkeenylityksessä säe ylittää säkeen rajan joko alkamalla ja loppumalla

säkeen sisällä (Leino 1982, 90) ja rikkoo näin säkeenrajalla olevan fonologisen tauon. Viikarin (1987, 46) näkemys säkeenylityksestä on hyvin samanlainen kuin Leinolla, ja hän tähdentääkin, että säkeenylitys on poikkeus, jossa säkeen ja lauseen rajat eivät kongruoi. Leinon ja Viikarin näkemyksien valossa edellä mainitsemani kolmastoista säe ei olisi säkeenylitys, ainakaan sen tiukimmassa määritelmässä. Joka tapauksessa huutomerkki erottaa säkeen alun ja lopun toisistaan ja aiheuttaa säkeen sisälle tauon.

Viikarin ja Leinon näkemyksen mukainen säkeenylitys löytyy kuitenkin runon kahdesta viimeisestä säkeestä, sillä runon viimeinen lause ”lieju /sun niellä vois.” jakautuu kahdelle säkeelle ja ylittää näin ollen säkeen rajan. Viidestoista säe ”virrat sen nielee, lieju” jakautuu kahteen lauseeseen, joita erottaa toisistaan pilkku. Tämä lauseiden välinen raja on säkeen sisällä, ja aiheuttaa rytmisen muutoksen säkeen kulkuun. Säkeenrajainen fonologinen tauko rikkoutuu, kun tauko lauseiden rajalla osuukin säkeiden rajasta säkeen sisään. Lause jatkuu seuraavalle säkeelle ja kuljettaa rytmiä mukanaan.

Mies myrsky-yössä on rytmiseltä kokonaisuudeltaan säännöllinen, eikä mitan merkitystä runolle pidä toki väheksyä, vaikkakaan se ei yksistään muodosta runon rytmiä. Haluan korostaa Siru Kainulaisen (2012a, 32) näkemystä siitä, ettei runon rytmi palaudu ainoastaan kahteen muottiin, vapaarytmiseen ja mitalliseen, vaan varioi monella eri tasolla. Tämä mitan ja säepituuden vaihtelu sekä niiden luoma rytminen vaihtelu tulee esille erityisesti *Tulta ja tuhkaa* -kokoelman runossa *Rakastin kuumasti kuin pakanat kevätyössä*.

Kuten olen edellä pyrkinyt tuomaan esille, on välimerkeillä ja säkeiden pituudella merkittävä vaikutus siihen, miten rytmi runossa vaihtelee. Mitta ja riimi luovat säännönmukaisuutta rytmiin, mutta rytminen vaihtelu runossa luo yhdessä mitan ja riimin kanssa runon rytmisen kokonaisuuden.

Runon rytmi muodostuu mitan lisäksi muiden rytmiin vaikuttavien elementtien avulla. Vapaamittaisessa runossa säepituus vaihtelee ja säkeistöjako on epäsäännöllinen, kuten Haapala (2013, 199) toteaa. Mitta on runosta erotettavissa, mutta se ei runossa *Rakastin kuumasti kuin pakanat kevätyössä* muodosta mitalliselle runolle ominaista poljentoa. Rytmi muodostuu muista tekijöistä, ja mitta tuntuu jäävän ikään kuin taka-alalle.

Runo koostuu neljästä säkeistöstä, joiden pituus vaihtelee kahdesta säkeestä kuuteen. Pisin säkeistö on kolmas, lyhin sen sijaan ensimmäinen. Kaksi lyhyttä säkeistöä runon alussa jaksottavat ja tasoittavat runon rytmiä, sillä säkeistöjen välinen tauko on myös virkkeiden raja. Kolmas säkeistö on suhteessa tähän tiiviimpi, sillä säkeistöjen välinen tauko on kauempana. Kolmannen säkeistön ja neljännen säkeistön välillä on jälleen virkkeen raja, joka korostaa säkeistöjen välistä taukoa.

- 1) Rakastin kuumasti kuin pakanat kevätyössä
- 2) ja jälleen, jälleen, jälleen olen vapaa.
- 3) Yksikään muisto ei kirvele, olen puhdas, nuori
- 4) onnellinen,
- 5) kuin kulkisivat jumalat sivullani.
- 6) Suutelen ilmaa joka askelella.
- 7) Levitän sormeni pimeässä, ja tuuli humahtaa
- 8) niiden lävitse.
- 9) Ystäväni, älä ole pahoillasi.
- 10) Hetki on mennyt, ihana hetki.
- 11) Olisit köyhempi, jos et kohdannut minua.
- 12) Suutelen ilmaa joka askelella.
- 13) Jumalat, jumalat, jumalat,

14) jälleen, jälleen, jälleen olen minä vapaa.

(TT, 183)

Säkeiden pituus vaikuttaa voimakkaasti runon rytmiin. Pitkät säkeet ensimmäisessä säkeistössä tiivistävät rytmiä, jota tehostaa vielä toisen säkeen sanallinen ja äänteellinen toisto *ja jälleen, jälleen, jälleen olen vapaa*. Säkeen alku on toiston vuoksi erityisen tiivisrytmisen, kun taas loppua kohti rytmi tasoittuu kuin enteillen säkeistön ja virkkeen loppua. Rytmisen vaihtelu korostaa säettä, ja rytmin jälleen tasoittuessa säkeen loppu painottuu.

Toisessa ja kolmannessa säkeistössä molemmissa pitkä säe rinnastuu lyhyeen ja rytmisen vaihtelu on sen vuoksi voimakasta. Toisen säkeistön ”Yksikään muisto ei kirvele, olen puhdas, nuori ./ onnellinen,” yhdistää usean rytmisen elementin yhteen. Säkeen toinen lause sisältää luettelon, joka tiivistää pitkän säkeen rytmiä. Säe kuitenkin jakautuu kahtia kahteen lauseeseen, joista jälkimmäinen jatkuu seuraavalle säkeelle. Tämä säkeenylitys rikkoo fonologisen tauon säkeiden rajalla. Säe ”onnellinen,” hidastaa tempoa, ja runon rytmi rauhoittuu. Säe korostuu lyhyytensä lisäksi myös sisennyksen ansioista, mutta sen ohella on säe rytmisesti hyvin erottuva ympäristöstään. Seuraava säkeistön viimeinen säe taas tiivistää rytmiä säkeen alun allitteraatiolla.

Kolmannessa säkeistössä toistuu samantyyppinen rakenne. Sen ensimmäinen säe rinnastuu pituudellaan toisen säkeistön viimeiseen: ”kuin kulkisivat junalat sivuillani ” koostuu neljästä sanasta kuten sitä seuraava säe ”Suutelen ilmaa joka askelella”. Kolmannen säkeistön toinen säe jakautuu kahteen lauseeseen, joista jälkimmäinen jatkuu säkeen rajan yli ja muodostaa säkeenylityksen. Kyseinen säe on pitkä ja tiivisrytmisen; ”Levitän sormeni pimeässä, ja tuuli humauttaa” rinnastuu lyhyeen säkeeseen ”niiden lävitse”. Semanttinen ja ei-semanttinen taso yhdistyvät tulkinnassa, kun tuulen humahduksen kuva saa tukea rytmiltä, joka tiivistyy ja rauhoittuu, ikään kuin tuuli humahtaisi sormien lomitse nopeana tunteena, joka pian katoaa. Säkeistön loppusäkeet jakautuvat pilkulla kahtia, jolloin säkeen sisään tulee välimerkin aiheuttama tauko, ja säkeet ovat rytmiltään tasaisempia ja rauhallisempia.

Neljäs säkeistö alkaa syntaktisella toistolla, kun sen ensimmäinen säe toistaa kolmannen säkeistön alun virkkeen. Kaksi viimeistä säettä koostuvat sanallisesta toistosta. Säe ”Jumalat, jumalat, jumalat”, tiivistää toiston vuoksi rytmiä merkittävästi, ja sama rytmi jatkuu seuraavassa säkeessä ”jälleen, jälleen, jälleen olen vapaa”. Runon viimeinen säe hyödyntää myös syntaktista toistoa, sillä ensimmäisen säkeistön viimeinen säe toistuu lähes samanlaisena. Tämä toisto luo vahvan yhteyden runon alun ja lopun välille. Rytmin kannalta säkeellä on merkittävä asema, sillä runon muuten hyvin tiivis rytmi rauhoittuu runon viimeisiin sanoihin. Runon lopun ”olen minä vapaa” korostuu erityisesti rytmisen vaihdoksen vuoksi.

Runon *Rakastin kuumasti kuin pakanat kevätyössä* rytmi hahmottuu hyvin vaihtelevaksi. Rytmi tiivistyy ja tasoittuu, ja rytmisen vaihtelu saa tulkinnallista tukea runon semanttiselta tasolta. Runon rytmisen kokonaisuus rakentuu niin äänteellisen, sanallisen kuin syntaktisenkin toiston varaan, mutta säepituuden vaihtelulla ja säkeenlyityksillä on runossa merkittävä vaikutus, sillä ne tuovat runoon voimakasta rytmistä vaihtelua.

Siru Kainulainen (2012a, 47) korostaa, että runo kykenee ilmaisemaan rytmensä avulla jotakin muuta kuin mitä sanat tarkoittavat. Kainulainen puhuukin rytmilähtöisestä tulkinnasta, jossa runon rytmiset tekijät otetaan huomioon olennaisena osana runoa. Olen edellä tarkastellut Iris Uurron runojen *LV* (IH, 88), *Mies myrsky-yössä* (S, 53) ja *Rakastin kuumasti kuin pakanat kevätyössä* (TT, 183) rytmistä kokonaisuutta lähtökohtanani Kainulaisen näkemys rytmistä olennaisena osana runon tulkinnallista kokonaisuutta. Yhdyn siis edellisen analyysini tukemana Kainulaisen (2012a, 47) väitteeseen, että runoa voidaan tutkia heterogeenisenä tekstinä, jonka rytmi ja sanasto muodostavat osin yhdessä, osin erikseen.

4. Mitan merkitys

Runoudessa kielen eri tasot ovat vuorovaikutuksessa keskenään: ne limittyvät toisiinsa ja tuovat esille osiensa välillä vallitsevaa vastakkaisuutta sekä täydentävät toisiaan. Roman Jakobsonin teoria kielen funktioista korostaa tätä kielen eri tasojen suhdetta: yhtäältä ne ovat toisistaan itsenäisiä, toisaalta taas toisistaan riippuvaisia osia runouden kielellisessä leikissä. (Jakobson Holenstein 1976, 87 mukaan.) Olen edellä tarkastellut Iris Uurron runouden metriikkaa, sen runomittoja ja niiden variointia, ja mitan ohella vaikuttavia muita rytmiä luovia keinoja. Tavoitteenani on ollut tuoda esille Jakobsonin kaltaista näkemystäni siitä, miten eri keinot eivät sulje toisiaan pois, vaan päinvastoin ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja luovat yhdessä runon rytmistä kokonaisuutta.

Olen aiemmin luvussa kaksi eritellyt Uurron lyriikan mitallisuutta. Näkökulmani on ollut metrinen, ja olen pitäytynyt metrisessä analyysissäni Pentti Leinon ja Auli Viikarin käyttämään kuvausmalliin sekä Siru Kainulaisen näkemyksiin mitasta ja rytmistä. Kuten jo tuolloin analyysini ohessa totesin, ei pelkkä metrinen kuvausmalli kuitenkaan riitä kuvaamaan mitan merkitystä runossa, sillä mitta ei palaudu yksiselitteisesti ja ongelmitta metriseen kuvausmalliin. Tämän vuoksi olen tuonut Uurron lyriikasta esille sekä mitan kuvausmallin muutamia ongelmakohtia että mitan varioinnin muotoja. Lisäksi olen pyrkinyt tuomaan esille muita mitan ohella rytmiin vaikuttavia tekijöitä luvussa kolme.

Mitan ja rytmien eri tekijöiden käsittelyssä siirryn nyt pohtimaan mitan funktioita. Lähtökohtani on, että mitta tuo runoon sen sanallisen merkityksen lisäksi täysin omanlaisensa kokonaisuuden, jota ei tule unohtaa runoa analysoitaessa. Mitalla ja muilla runon rytmisillä tekijöillä on oma tehtävänsä, joita analysoin mitan funktioita erittelemällä. Nojaan käsittelyssäni Roman Jakobsonin ja John Haynesin teorioihin, jotka molemmat tarkastelevat kieltä sen funktioiden näkökulmasta. Lähden liikkeelle ensimmäisessä alaluvussa heidän teoreettisista näkemyksistään kielen kahdesta eri tasosta ja niiden välisestä vuorovaikutuksesta. Käsittelen ensin Jakobsonin teoriaa kielen funktioista, joka toimii teoreettisena taustana ja pohjustuksena Haynesin erittelemiin mitan funktioihin alaluvun lopussa. Toisessa alaluvussa pohdin mitan funktioiden suhdetta runon rytmiin ja esitän tarkemmin oman näkemykseni runon ei-sanallisen

aineksen funktioista. Kolmannessa alaluvussa tarkastelen Iris Uurron lyriikan runomittojen funktioita ja pohdin, mikä merkitys mitalla on Uurron runoissa.

4.1. Mitan funktiot

Olen Uurron lyriikan analyysissäni luvussa kolme pyrkinyt tuomaan esille Kainulaisen (2012a, 47) tavoin runon rytmin ja sanaston yhteyttä toisiinsa. Analyysini toi esille sen, miten runon eri rytmiset tekijät mitta mukaan lukien vaikuttavat runon sanallisen ilmaisun merkitykseen. Runon rytmisyys tuki analysoimieni runojen sanallista merkitystä ja osallistui näin runon tulkintaan.

Runo toimii Roman Jakobsonin (1978, 3) mukaan kahdella tasolla. Yhtäältä kielellä on semanttinen, merkityksiä luova tasonsa, jossa sanat viittaavat tarkoitteisiinsa ja muodostavat yhdessä merkityskokonaisuuksia. Toisaalta kielellä on tämän semanttisen puolen ohella myös materiaallinen taso, joka muodostuu äänteistä tai kirjaimista. Holenstein (1976, 87) korostaakin, että Jakobsonille runo on sen eri tasojen kokonaisuus, johon sisältyvät niin runon semanttinen ja kieliopillinen kuin sen fonologinen ja metrinenkin luonne.

Amittai Aviram tähdentää Jakobsonin tavoin runokielen olemuksen kaksijakoisuutta eli sen duaalista luonnetta. Runon yhdellä kielellisellä tasolla runo on lausuma, joka tarkoittaa jotakin. Toisella tasolla taas runo on äänen järjestystä, joka tuottaa rytmiä runoon. Tämä äänteellisen tason järjestys vie huomion kohti kielen fyysisiä ominaisuuksia. Runon duaalinen luonne, kielen semanttinen ja materiaallinen, joita Aviram nimittää läpinäkyväksi ja läpinäkymättömäksi tasoksi, muodostavat runoon jännitettä. (Aviram 1994, 227.)

Attai Aviram määrittelee runouden Roman Jakobsonin ja muiden formalistien tavoin kieleksi, joka intentionaalisesti vetää lukijan huomiota fyysisiin ominaisuuksiinsa, kieleen itseensä. Tämän kieli tekee Aviramin mukaan käyttämättä kielen semanttista merkityksenmuodostuksen kapasiteettia: sen sijaan kieli kiinnittää huomiota itseensä fyysisten ominaisuuksiensa avulla. Lukijan huomio on näin jaettu kahtaalle, runon kielen fyysisiin ominaisuuksiin ja runon luomiin merkityksiin, jolloin jännitys muodostuu

sanojen merkityksen ja niiden fyysisten ominaisuuksien välille ja tätä jännitystä ylläpidetään läpi runon. (Aviram 1994, 223.)

Aviramin teoria muodostuu samalle merkkikäsitteelle kuin Roman Jakobsonin teoria, jossa jokainen sana, tarkemmin ilmaisten jokainen verbaali merkki, sisältää sekä äänteellisen että merkityksellisen puolen. Merkki voidaan näin ollen jakaa olemukseltaan kahteen osaan, merkittyyneen ja merkitsijään, joista merkitty tarkoittaa äännettä ja merkitsijä äännettä kuvaavaa kirjainta. (Jakobson 1978, 3.) Jakobsonin mukaan ei ole olemassa merkitystä yksinään, vaan merkitys on aina sidoksissa johonkin, jota käytämme merkinä. Kielessä ei näin ollen ole merkittyä (Jakobsonin termin *signified*) ilman merkitsijää (*signifier*) tai merkitsijää ilman merkittyä. (Jakobson 1978, 111.)

Äänteillä on runoudessa itsenäisempi tehtävä, josta osoituksena ovat runouden omalaatuinen äännemuotonsa ja kieliopillinen rakenteensa. (Jakobson & Waugh 1987, 225) Jakobson (1978, 113) katsookin, että poeettisessa kielessä merkillä on oma autonominen arvonsa, koska äänisymbolismi on olennainen tekijä runossa ja se luo eräänlaisen lisän merkitylle. Luvussa 3.1. (s. 48) toin esille Uurron runossa *LV* (IH, 88) esiintyvää äänteellistä toistoa, jolla on tulkintani mukaan rytmin ohella merkittävä rooli siinä, millaiseksi runon tunnelma muodostuu.

Aviram korostaa Jakobsonin tavoin runon äänteellistä puolta. Hänen mukaansa äänen yksiköt vastaavat toisiaan, ja tämä yksiköiden välinen järjestys muodostaa runon kokonaisuuden. Äänteelliset yksiköt toimivat monella kielen hierarkian tasolla, ja äänteellisten vastakkaisuuksien järjestykset ovat osaltaan luomassa metrisen rytmin monimuotoisuutta. (Aviram 1994, 224.) Jakobson sen sijaan tuo esille rytmin ja toiston yhdistävänä elementtinä runon kahden elementin, äänteellisen ja merkityksellisen välillä (Jakobson Aviramin 1994, 224 mukaan). Jakobson (Jakobson & Waugh 1987, 219) kuitenkin korostaa, ettei tämä tarkoita sitä, että runo olisi palautettavissa täysin runokielen ääneen ja muotoon tai että sanan semanttinen merkitys menettäisi tärkeän osansa runossa.

Kielen duaalinen luonne ja merkkikäsite ovat olennainen teoreettinen tausta koko analyysilleni, mutta myös kielen ja mitan funktioiden erittelylle, johon seuraavaksi

siirryn. Runon jako materiaaliseen ja semanttiseen on lähtökohta, jossa korostuu toisaalta runon kaksi tasoa. Haluan kuitenkin Jakobsonin ja Aviramin tavoin korostaa kahden tason vuorovaikutusta, ja huomauttaa, etteivät ne poissulje toisiaan, vaan ovat yhdessä luomassa runon tulkinnallista kokonaisuutta. Jakobsonin teoria kielen funktioista perustuu ajatukseen siitä, että eri viestintätapahtumien osa-alueilla on erilaiset tehtävät. Näitä tehtäviä Jakobson nimittää funktioiksi. (Jakobson 198, 21–22.) Viestintä ja kielenkäyttö ovat Holensteinin (1976, 50) mukaan Jakobsonille moniosainen kielen käytön kokonaisuus, ja jokaisella kielen osa-alueella on oma käyttötarkoituksensa.

Jakobsonin mukaan kielen funktiot ovat riippuvaisia siitä, mitä kielen aluetta tarkastellaan. Kaikkiaan hän erottaa kuusi viestinnän osa-aluetta: lähettäjän, vastaanottajan, sanoman, koodin ja viestintäkanavan sekä -tilanteen. (Jakobson 1981, 21.) Kielen funktiot liittyvät näihin kuuteen osa-alueeseen, joista jokaiselle on Jakobsonin mukaan mahdollista nimetä oma funktionsa. Lähettäjään kytkeytyvä emotiivinen funktio ilmaisee lähettäjän tunnetta, kun taas konnatiivinen funktio kytkeytyy vastaanottajaan, mistä selvimpänä esimerkkinä mainittakoon suorat käskyt tai ohjeet lähettäjältä vastaanottajalle. (Jakobson 1981, 22–23.) Viestinnän kanavan faattinen funktio ilmenee kanavan ylläpitona, jonka puitteissa keskustelu aloitetaan, sitä ylläpidetään ja se lopetetaan (Jakobson 1981, 24). Viestintätilanteen konteksti kytkeytyy referentiaaliseen funktioon, joka kielen kuudesta funktiosta tavallisesti dominoi keskustelua. (Jakobson 1981, 22). Näiden lisäksi Jakobson erottaa vielä koodiin kytkeytyvän metalingvistisen funktion ja itse viestiin kytkeytyvän poeettisen funktion (Jakobson 1981, 25).

Holenstein (1976, 153) korostaa Jakobsonin näkemystä siitä, että kielen funktiot toimivat usein yhdessä yhtä aikaa, eikä niitä voi erottaa toisistaan. Vain harvoin viestintätilanteessa toimii vain yksi ainoa funktio (Jakobson 1981, 22). Kielen eri osa-alueiden välinen vuorovaikutus ja niiden päällekkäisyys, jonka edellä toin esille, on näin ollen läsnä myös Jakobsonin kielen funktioita käsittelevässä teoriassa.

Kielen duaalinen perusluonne näkyy myös siinä, miten Jakobson jakaa kielen funktion viestinnälliseen ja poeettiseen funktioon (Holenstein 1976, 153). Koska analyysin kohteenani on runous, tämä teoreettinen jako on olennainen. Vaikka olen kiinnittänyt

runsaasti huomiota runojen äänteellisiin ja kieliopillisiin elementteihin, sen syy ei ole ollut tehdä viestinnällistä analyysia. Poeettinen kieli, runous mukaan lukien, on omalaatuinen siinä, millainen suhde poeettisella funktiolla on viestiin. Jakobson (Holenstein 1976, 163 mukaan) toteaa, että kielen poeettinen funktio kiinnittää huomiota viestiin itseensä, jolloin kieli on tietoinen itsestään. Se, miten viesti ilmaistaan, on olennaista poeettista funktiota tarkastellessa.

Poeettinen funktio on usein hallitseva tekijä, joka ohjaa viestin rakentumista. Esimerkiksi runoutta tarkastellessa on kuitenkin huomattava, etteivät muut funktiot katoa poeettisen funktion tieltä. Muut kielen funktiot vaikuttavat poeettisen funktion ohella, mutta niiden vaikutus voi olla pienempi kuin poeettisen funktion. (Jakobson 1981, 26.) Jakobsonin teoria huomioi kielen monet eri osa-alueet ja niiden välisen vuorovaikutuksen, mutta sen soveltamisen haaste on mielestäni juuri sen kattavuus. Holenstein (1976, 68) huomauttaakin, että Jakobsonin runoanalyysit ovat saaneet myös voimakasta kritiikkiä, sillä ne tarttuvat niin runon kieliopillisiin, morfologisiin kuin syntaktisiinkin kategorioihin ja niiden toistoon tai vastakkaisuuteen suhteessa runon fonologiseen tai metriseen rakenteeseen. (Holenstein 1976, 68.)

John Haynes tarkastelee artikkelissaan *Metre and Discourse* (1989) runomittaa Jakobsonin kielen funktioiden valossa. Haynesin luoma luokittelu soveltaa Jakobsonin teoriaa viestintätilanteen eri osa-alueista ja niihin kytkeytyvistä kielen funktioista. Haynes erottaa kaikkiaan seitsemän kategoriaa, joiden avulla voidaan hahmottaa mitan toimintaa. Haynes Jakobsonin tavoin korostaa runokielen erityisyyttä, sillä myös Haynes olettaa kielen, erityisesti mitan, vetävän huomiota runon tekstuaalisuuteen, itse tekstiin ja sen luontiin. (Haynes 1989, 242.)

Haynes määrittelee runon metrisyyden tendenssiksi, joka mahdollistaa mitan metrisen moninaisuuden (Haynes 1989, 240). Haynesille metriikka on yksi kielen taso, jonka suhdetta muihin tasoihin hän pyrkii seitsemän kategorian avulla selventämään. Lankinen (2001,151) tähdentääkin, että Haynesin lähestymistavalle ominaista on sen kompleksisuus, kielen ilmiöt mitta mukaan lukien nähdään monitasoisina ja toisiinsa

limittyvinä. Lisäksi on huomattava, etteivät kategoriat ole selvärajaisia eikä niiden funktioita voida erottaa toisistaan (Haynes 1989, 245).

Haynesin mitan funktioita eritellessä käytän esimerkkeinä Iris Uurron runoja, joita olen aiemmassa analyysissäni käsitellyt. Pysin tuomaan esille Haynesin teorian eri puolia ja havaintojani siitä, miten Haynesin teoria soveltuu Uurron lyriikan tarkasteluuni. Uurron lyriikan mittaan ja sen funktioihin perehdyn tarkemmin alaluvussa 4.3. mitan merkitystä eritellessäni.

Haynesin (1989, 424) mukaan runon rytmi ja mitta auttaa pitämään runon sanat mielessä. Tätä mitan funktiota Haynes kutsuu mnemoniseksi funktioksi. Mitta muodostaa rytmisen kuvion, joka ikään kuin täydentyy sanoilla. Runoa lausuesssa rytmisen kuvio saattaa helpottaa runon sanojen muistamista, ja näin auttaa runon lausujaa. Runon *Onnellisen neuvo* (S, 49) mitta muodostaakin selvän kuvion, ja tavun puuttuessa säkeestä sen rytmiseen kuvioon muodostuisi ikään kuin aukko.

- | | |
|---|-------------------------|
| 1) Ma kuulin kerrottavan äidin ajoilta | o + o + o + o + o + o + |
| 2) petetyn naisen tuskallisen tarun | o + o + o + o + o + o |
| 3) ja naista solvattiin, ei väärintekijää | o + o + o + o + o + o + |
| 4) ylinnä oli solvaamassa tämä. | o + o + o + o + o + o |

(S,49.)

Mnemoninen funktio kytkeytyy tiiviisti mitan deiktiseen ja kompositionaaliseen funktioon (Haynes 1989, 247). Deiktinen funktio kiinnittää huomion tiettyyn kohtaan runoa (Haynes 1989, 243). Lankinen (2001, 153) esittää tällaisiksi mitan deiktisen funktion keinoiksi esimerkiksi säkeenylityksen, kesuuran ja riimityksen. Myös sanojen sijoittuminen inkongruentisti mitan lasku- ja nousuasemiin on hänen mukaansa keino luoda korostuksia. (Lankinen 2001, 153.) Runossa *XLIII* (IH, 68), jota käsitelin trokeen yhteydessä luvussa 2.1. yksi tällainen deiktisen funktion ilmentymä on toisen säkeen kesuura: ”niitä tuliviikatteellas // pojat, miehet niiltä”. Säkeessä pilkku ei lankea yhteen

lausekkeen rajan kanssa kuten muissa säkeistön säkeissä. Sana 'pojat' korostuu säkeen keskellä, kun se asettuu niin kesuuran kuin pilkunkin luoman tauon väliin.

Runomitan kompositiinaalinen funktio on Haynesin mukaan oma funktionsa, vaikka se hänen mukaansa toimiikin ikään kuin mitan mnemonisen funktion jatkeena. Runomitta Haynesin oletuksen mukaan ohjaa runoilijaa silloin, kun tämä alkaa sommitella sanojaan runoksi. Runomitta luo raamit runolle, jota runoilija luo. Runomitta toimisi näin ollen eräänlaisena suodattimena, joka karsisi mittaan sopimattoman aineksen runosta pois ja ohjaisi luomaan mitan kannalta olennaisia valintoja. Tarkastellessa esimerkiksi Uurron runoa *Äiti puhuu pojalleen* (S, 112) kompositionaalisen funktion ohjaavuuden voisi katsoa vaikuttaneen runon sanastoon, jossa on runsaasti kaksi- ja kolmitavuisia sanoja sekä loppuheiton avulla lyhentyneitä sanoja, kuten luvun 2.2. analyysissäni olen tuonut esille. Runossa toistuu säkeestä toiseen sama metrinen kuvio.

Mitan kompositionaalisen funktion vaikutuksen voi kuitenkin mielestäni kyseenalaistaa, kun tarkasteluun Uurron runoista otetaan esimerkiksi runo XLV (IH, 72), jonka moninaiseen mitan variointiin olen kiinnittänyt huomiota luvussa 2.2. ja 2.3. . Kun runoon ei muodostu selvää metristä säkeestä toiseen toistuvaa kuviota, vaan säkeiden mitta vaihtelee nousevasta laskevaan, on syytä kysyä, voiko lukijalle muodostua odotuksia säkeiden mitasta. Uurto varioi mittaa hyvin monin tavoin, jolloin runon kompositionaalisen funktion asema nousee esiin. Ohjaako mitta runoilijaa, vai pyrkiikö runoilija nimenomaan rikkomään mitan luomia odotuksia ja vastustamaan näin mitan ohjaavaa voimaa? Vaikka kysymys ei ole tutkimukseni puitteissa vastattavissa, tuo se mielestäni esille sen, miten kompositionaalinen funktio vaikuttaa kahdella tavalla. Yhtäältä mitta ohjaa tulevien säkeiden ilmaisujen valintaa, mutta toisaalta voi runo myös pyrkiä ohjatusta mitasta pois.

Runomitan tehtäväksi Haynes erittelee vielä neljä muuta funktiota, joista yksi on koheesion luominen runoon. Mitta luo runoon siis rytmistä yhtenäisyyttä, mitä Haynes nimittää kohesiiviseksi mitan funktioksi. Kohesiivinen funktio yhtenäistävänä tekijänä, jossa tietty rytmi edellä asettaa rytmisiä odotuksia seuraaville säkeille. Kohesiivisen funktion sidos mitan mnemoniseen funktioon on hyvä huomata, sillä ne ovat riippuvaisia

toisistaan. Yhtä lailla lukijan on myös muistettava edellä lukemansa rytminen kuvio, jotta mitta voisi asettaa rytmisiä odotuksia ja koheesiota runoon voisi ylipäättään muodostua. (Haynes 1989, 245.)

Mitta voi toimia myös viittauksia luovana elementtinä eri tekstien ja eri aikakausien välillä. Tietty mitta voi toimia viittauksena niin aikakauteen kuin runoilijaankin, jolloin mitan intertekstuaalinen funktio ilmenee. (Haynes 1989, 247.) Vaikka selvää intertekstuaalista viittausta Urron lyriikan runomitoista ei voi osoittaa, on silti huomattava, että sen mitan varioinnin pyrkimykset kytkeytyvät vahvasti kirjallisuudessamme aikakauteen, jossa runomitan käyttö runoudessa haki uusia muotojaan. Lisäksi, kuten Lankinen (2001 215) huomauttaa, runot ja runomitat ovat aina suhteessa aiempaan, ne ikään kuin kirjoitetaan jo olemassa olevan runouden päälle.

Intertekstuaalisen funktion osalta Haynes huomauttaa, että sen piiriin kuuluu myös mitan ideologinen funktio (Haynes 1989, 248). Lankinen (2001, 213) esittää ideologisen funktion olevan intertekstuaalisen funktion laajentuma, sillä kummassakin mitta toimii viittaussuhteessa muihin teksteihin. Mitta toimii ideologisessa funktiossaan silloin, kun mitta tai mitattomuus on arvovalinta (Lankinen 2001, 217 – 218). Suomenkielisessä runoudessa runomittojen käyttö sai vähitellen rinnalleen vapaan mitan ja vapaarytmisyyden, mutta mittaa varioivaa Urron lyriikkaa arvosteltiin mitaltaan ontuvaksi, sillä se ei kytkeytynyt riittävän selvästi kumpaankaan perinteeseen.

Mimeettisen funktion Haynes katsoo esiintyvän silloin, kun mitta kytkeytyy runon semanttiseen sisältöön. Tällöin semanttinen ja äänteellinen puoli runossa kohtaavat ja täydentävät toisiaan. (Haynes 1989, 245.) Mimeettisyys voi esiintyä äänteellisellä tasolla, mutta myös runon rakenteessa. Lisäksi Haynes huomauttaa, että runomitan tulisi sopia runon sisältöön. (Haynes 1989, 245 – 247.) Kun tarkastelee Urron runoa *XLIII* (IH, 68) tästä näkökulmasta, runomitta saa runossa olennaisen osan.

1) Kuolo ahnein jumalista, // joka kansan kuningas, + o + o + o + o + o + o +
o +

2) niitä tuliviikatteellas // pojat, miehet niiltä + o + o + o + o + o + o + o

- 3) joille kalleinta on saalis,// valta verivaippa – + o + o + o + o + o + o + o
- 4) suloiset on heille uhrit,// heille löytyy lohtu: + o + o + o + o + o + o + o
- 5) rakkaan verellä on suurta// ostaa voiton ihanuus + o + o + o + o + o + o + o +
o +

(IH, 68.)

Runon trokeinen säännönmukaisuus ja poljento yhdessä sotaan kytkeytyvän aiheen kanssa tuovat mieleen marssin temmon. Rytmikäs poljento kuitenkin saa sanaston ja runon semanttisen sisällön tasolta hyvin toisenlaisen tulkinnan kertoessaan ”kuolon kuninkuudesta”, joka ”tuliviikatteellaan” näyttää sotamiesten sarkaa. Ylväs marssi asettuu koomiseen valoon runon semanttisella puolella, ja tästä syystä runon viimeinen säe ”rakkaan verellä on suurta ostaa voiton ihanuus” hahmottuu vahvasti ironisena.

Haynesin erittelemät runomitan funktiot toimivat lähtökohtanani, kun siirryn pohtimaan sitä, mikä merkitys mitalla on Uurron lyriikassa. Tulen ottamaan kantaa myös siihen, mitkä funktiot tulkintani mukaan korostuvat Uurron lyriikassa ja mitkä vastaavasti jäävät toisten funktioiden varjoon. Uurron lyriikka käyttää kuitenkin runomittojen ja niiden varioinnin ohella myös muita rytmisiä keinoja, kuten olen tuonut luvussa kolme esille. Koska runomitat eivät yksistään luo runon rytmiä eikä rytmi palaudu yksistään runomittaan tai sen metriseen kuvaukseen, onkin kysyttävä, mikä on rytmin suhde runomitan funktioihin. Tähän rytmin ja mitan funktioiden käsittelyyn siirryn seuraavassa alaluvussa.

4.2. Mitan funktiot ja rytmi

Runouden rytmisen puoli on Aviramin (1994, 224) mukaan voima, joka vie lukijan tai kuulijan pois tavallisesta maailmasta, jossa on toisistaan erillisiä objekteja itsenäisine merkityksineen ja arvoineen. Sen sijaan tämä runouden musiikillisuus, kuten Aviram sitä nimittää, ohjaa kohti toista ei-sanallista ulottuvuutta, joka on vapaa niin kielestä kuin sen arvioistakin. Aviramin näkemys osoittaa hyvin rytmisyyden abstraktisuuden, jonka vuoksi se jää mielestäni usein määritelmältään häilyväksi runouden ulottuvuudeksi.

Tämän vuoksi koen, että rytmin käsitettä ja sen suhdetta edellä käsittelemiini mitan funktioihin on selvennettävä.

Äänteellisen rytmisyyden ja siihen olennaisesti kuuluvan mitan abstraktisuus on yksi syy siihen, että runomitta nähdään joskus ainoastaan fonologisena järjestelmänä, jossa huomio keskittyy painollisten ja painottomien tavujen määrään. Haynesin (1989 235) mukaan tätä olennaisempaa olisikin pohtia, mikä on metriikan suhde muihin kielen tasoihin. Mitan funktioiden erittelyllään Haynes tuo esille sen, miten mitta toimii monella eri tasolla fonologisen tason lisäksi.

Mitan funktioiden ja rytmin suhdetta selventäessä on syytä palata Haynesin teorian näkökulmaan kielen eri lingvistisistä tasoista. Haynes erottaa kielen kolme lingvististä tasoa: diskurssin tason, muodon tason ja substanssin tason. Diskurssin tasoon Haynes katsoo kuuluvaksi kielellisen ilmauksen sisällön, asenteet ja karisman sekä läsnäolon. Muodon tasoon hän sen sijaan määrittelee kuuluvaksi sanaston ja kieliopin, jotka ovat kyseiselle kielelle tai tyylille tyypillisiä. Tämä taso Haynesin mukaan kannattelee ja toteuttaa diskurssin tasoa. Substanssin taso on vielä lähempänä itse kielen ainesta, sillä se sisältää ne puheen äänet tai kirjoitetut merkit, joilla edelliset tasot ilmaistaan. (Haynes 1989, 236.) Näin ollen edellä mainittu taso rakentuu aina jälkimmäisen varaan (Haynes 1989, 237).

Haynesin eri kielen tasot siis erottavat kolme kielen tasoa sen mukaan, kuinka lähellä konkreettista kielen materiaa ollaan. Jossain määrin yksinkertaistaen voitaisiinkin kielen tasot määritellä niiden konkreettisuuden ja abstraktisuuden asteen perusteella. Haynes määrittelee mitan substanssin tasosta käsin. Fonologisesti mitta nimittäin koostuu puheäänistä, jotka sisältävät Haynesin mukaan rytmin. Kun tämä rytmi on tyylliteltyä, sitä kutsutaan mitaksi. (Haynes 1989, 236.) Haynes siis palauttaa myös rytmin fonologiseksi ilmiöksi ja substanssin tasoon kuuluvaksi, kun taas tästä tasosta koostuva mitta asettuu asteen abstraktimmaksi ilmiöksi.

Haynesin näkemys mitasta ja rytmistä eroaa omastani siinä, miten se asettaa rytmin abstraktisuuden ja konkreettisuuden janalle. On syytä huomata myös, ettei kyse ole ainoastaan määritelmien erosta, vaan myös siitä, millainen on rytmin ja mitan, saati

rytmin ja Haynesin erottelemien mitan funktioiden suhde toisiinsa. Selventääkseni tätä mitan, sen funktioiden ja rytmin suhdetta, esitän seuraavaksi kielen tasojen jaottelun Haynesin teorian pohjalta näkökulmanani nimenomaan runokielen rytminen erityisyys.

Haynesin erittelemät kolme lingvististä tasoa asettuvat rytmiä tarkastellessa hieman toisenlaisiksi. Oma lähtökohtani lukujen kaksi ja kolme analyyseissa on ollut se, että rytmi on mittaa abstraktimpi käsite. Olen viitannut yksittäisiin rytmiä luoviin elementteihin käsitteellä rytminen tekijä erottaakseni yksittäiset elementit analysoinnin ja tulkinnan kautta muodostettavasta rytmistä, runon rytmisestä kokonaisuudesta. Tähän kokonaiskuvaan kuuluu myös mitta muiden rytmisten tekijöiden ohella. Näin ollen rytmiä käsiteltäessä ollaan jo runon tulkinnan tasolla, sillä runon rytmi muodostuu monista eri rytmisistä tekijöistä. Haynesin määrittelemä diskurssin taso, joka sisältää asenteet ja sisällön, on myös tulkinnasta riippuvainen ja tulee lähelle oletamaani tulkinnan tasoa, jossa lukijalle hahmottuu runon kokonaisrytmi ja rytmin merkitys runolle.

Rytmistä asteen konkreettisemmalla tasolla on mitta, jonka voi ainakin osittain erottaa runojaloista koostuvaksi kuvioinniksi. Haynesin tasoista mitta on osa niin muodon kuin diskurssinkin tasoa, ja tähän katson olevan kaksi mitan olemukseen kytkeytyvää syytä. Ensiksikin mitta on, kuten olen edellä luvussa kaksi esittänyt, niin ikään tulkinnasta ja luennasta riippuvainen abstrakti rytminen kuvio. Toiseksi mitta koostuu kuitenkin runojaloista, nousu- ja laskuasemiin sijoittuvista tavuista, ja tässä mielessä mitalla on konkreettinen tekstistä osoitettavissa oleva pohja. Se, mitä mitasta kuitenkin voi varsin selvästi katsoa muodon tasoon kuuluvaksi, ovat runojalkojen muodostamat säkeet sekä sellaiset rytmiset tekijät kuin esimerkiksi sanan pituus ja laatu sekä lauseen sanajärjestys ja välimerkitys.

Muodon tasosta seuraava substanssin taso koostuu yksittäisistä äänteistä ja niiden muodostamista tavuista, jotka ovat joko nousu- tai laskuasemassa. Laskut ja nousut vuorotellessaan muodostavat runojalkoja, jotka kuitenkin yksinään eivät muodosta vielä kuviota. Näin olleen Haynesin ajatus abstraktimman tason rakentumisesta konkreettisemmän tason varaan toteutuu myös rytmiä ja mittaa tarkastellessa. Nousu- ja

laskuasemasta koostuvat runoajat muodostavat muodon tason, ja muodon tason pohjalta lukijalle muodostuu tulkinta koko runon rytmistä. Tähän kokonaiskuvaan kuuluu myös mitta, joka yhdessä muiden rytmisten tekijöiden kanssa on rakentamassa kokonaisrytmiä. Tulkinnan tasolla – Haynesin diskurssin tasolla – tulkitaan niin runon kokonaisrytmi kuin sen merkitys runolle. Huomattava on kuitenkin, että rytmi ei katoa mitan mukana, josta osoituksena on se, että myös vapaarytmisestä runosta on mahdollista osoittaa rytmiin vaikuttavia tekijöitä. Vapaarytmisessä runossa substanssin tason äänteet eivät muodosta muodon tasolla selkeää mitan kuviota, mutta ne luovat säkeelle, säkeistölle ja koko runolle rytmin muilla keinoin.

Aviram (1994, 227) huomauttaa, ettei rytmillä ei ole merkitystä, johon se sanojen tai kuvien tavoin viittaisi. Sen sijaan rytmi voi fyysisten ominaisuuksiensa avulla saada lukijan tai kuulijan mukaansa. (Aviram 1994, 227.) Rytmiä on mahdollista tarkastella ja tulkita, kun huomioidaan rytmisten tekijöiden vaikutus ja tämän vaikutuksen tehtävä koko runon tulkinnassa. Runon kuvat ja teemat representoivat rytmin voiman samalla kun sanat, jotka kuljettavat näitä kuvia ja teemoja, fyysisesti manifestoivat tätä rytmiä. (Aviram 1994, 223.)

Aviramin näkemys tuo esille sen, ettei rytmi ole konkreettinen viittaussuhde kahden osatekijän välillä. Se on jotakin, jota runon fyysiset ominaisuudet, sanan ja lauseen, säkeen ja säkeistön muodot kuljettavat eteenpäin. Aviramin (1994, 223) mukaan rytmin voima ei kumpua merkityksen muodostamisen prosessista, vaan se on voima ilman rationaalista merkitystä. Hän toteaa kuitenkin, ettei rytmi ole kielen tavoitettavissa. Runouden kieli pyrkii representoimaan rytmiä sitä kuitenkaan koskaan täysin saavuttamatta, sillä rytmi ei ole representoitavissa. (Aviram 1994, 223) Tässä mielessä näkemykseni tulee varsin lähelle Aviramin näkemystä. Koen, että runoteksti muodostaa rytmisen kokonaisuuden, mutta tämä kokonaisuus on aina enemmän kuin osiensa summa. Näin ollen rytmiä ei voida täysin palauttaa yksittäisiin rytmisiin tekijöihin, eikä se siis ole yksiselitteisesti representoitavissa.

Aviram jakaa kielen Jakobsonin tavoin äänen ja merkityksen osaan. Rytmi toimii Aviramin mukaan näiden kahden välillä ja sitoo niitä yhteen. (Aviram 1994, 224.)

Rytmin periaate kontrolloi siten runon molempia elementtejä, sekä ääntä että merkitystä (Aviram 1994, 227). Rytmin merkitystä pohdittaessa liikutaan kielen kahden tason välillä, ja tämän vuoksi runon rytmin tulkinnassa on huomioitava niin kielen äänteelliset kuin semanttisetkin osa-alueet.

4.3. *Mitan merkitys Uurron runoissa*

Olen edellä alaluvussa 4.1. esitellyt John Haynesin erittelemät mitan funktiot esimerkkeinäni Iris Uurron runot *XLIII* (IH, 68), *XLV* (IH, 72), *Onnellisen neuvo* (S, 49) ja *Äiti puhuu pojalleen* (S, 112). Haynesin seitsemästä mitan funktiosta keskityn Uurron kohdalla neljään: deiktiseen, kohesiiviseen, mimeettiseen ja ideologiseen. Näkökulmani ja kohdetekstini ohjaavat huomiota näihin neljään mitan funktioon. Kolmen muun, mnemonisen, intertekstuaalisen ja kompositionaalisen funktion erittelemisen vaatisi toisenlaista näkökulmaa kohdetekstiin mutta myös näiden funktioiden huomattavasti laajempaa käsittelyä, kuin minkä koen tämän tutkimuksen parissa mahdolliseksi. Koen lisäksi, että nämä kolme mitan funktiota eivät ole samalla tavoin läsnä Uurron runotuotannon mitallisuudessa, etenkin kun tavoitteenani on pitäytyä runotekstissä itsessään laajentamatta käsittelyä runoilijan luomistyöhön tai kohdeteosteni interteksteihin.

Deiktisen, kohesiivisen, mimeettisen ja ideologisen mitan funktio tuovat esille sen, miten mitta Uurron runoissa toimii. Niiden avulla pyrin luomaan kuvaa rytmisestä kokonaisuudesta ja sen keinoista, jotka usein jäävät huomiotta runon merkityksiä tarkastellessa. Aloitan deiktisen ja kohesiivisen funktion käsittelyllä, sillä ne usein toimivat runoissa yhdessä. Tämän jälkeen tuon siirryn mimeettisen runomitan funktion erittelyyn ja samalla hieman abstraktimmalle mitan ja rytmin tulkinnan tasolle. Lopuksi pohdin vielä Uurron runoutta mitan ideologisen funktion valossa.

Olen valinnut esimerkkirunoiksi *Mies myrsky-yössä* (S, 53) ja *XLV* (IH, 72), sillä nämä runot käyttävät runomittoja tavoilla, jotka koen olevan Uurron lyriikalle ominaisimpia. Deiktisen, kohesiivisen, mimeettisen ja ideologisen funktion analyysin avulla pyrin osoittamaan, miten kyseiset funktiot toimivat näissä esimerkeiksi nostamissani runoissa ja mitä runot paljastavat Uurron käyttämästä runojen mitallisuudesta ja rytmistä. Kuten

runon *Mies myrsky-yössä* ensimmäisen säkeen metrisestä kuvauksesta voi huomata, eivät säkeet muodosta yhtenäistä kokonaisuutta, joka koostuisi täysin säännönmukaisesti samanlaisista runojaloista. Haluan korostaa myös sitä, ettei kyseinen metrinen kuvaus ole ainoa mahdollinen tulkinta runon mitasta, sillä säkeiden mitta ei ole yksiselitteinen, vaikkakin suomen kieli painotendensseineen ohjaa tulkintaa kielelle ominaiseen suuntaan.

Uurron runossa *Mies myrsky-yössä* kohesiivinen mitan funktio näkyy itse runotekstissä siinä, miten säkeiden pituus vaihtelee vuorotellen. Tämä säkeen pituuden vaihtelu yhdistää samanlaisia säkeitä myös mitan avulla, sillä pitkät säkeet muodostuvat kolmesta noususta yhdistellen trokeeta ja daktyyliä, kun taas lyhyet säkeet koostuvat yhdestä tai kahdesta noususta ja muodostuvat trokeejaloista tai laskevasta peonista. Lyhyiden säkeiden ainoa trokeedaktyyli on kahdeksannessa säkeessä, joka poikkeaa näin muista lyhyistä säkeistä. Alla olen liittänyt runon ensimmäiseen säkeistöön sekä riimikaavan että mitan metrisen kuvauksen.

- | | | |
|-----------------------------------|---|-----------------|
| 1) Mies yksin myrskyssä rientää – | A | o + o + o o + o |
| 2) ympäri yö. | B | + o o o |
| 3) Aukean himmeän yli | C | + o o + o o + o |
| 4) vihurit lyö, | B | + o o o |
| 5) repivät vaatteita hältä | D | + o o + o o + o |
| 6) raivokkaasti – | E | + o + o |
| 7) puut ovat oksia vailla, | F | o + o + o o + o |
| 8) kaikki ne raasti | E | + o o + o |
| 9) myrsky – nyt miestä kiertää | A | + o o + o + o |
| 10) käsin jäisin, | H | + o + o |

osaltaan myös säkeiden rytmin eron. Pitkä säe on rytmiltään tiiviimpi kuin lyhyt, jossa rytmi hidastuu. Tämä rytmin hidastuminen tuokin lyhyitä säkeitä korostetusti esille.

Runon pitkistä säkeistä yhdeksännessä ja yhdennessätoista säkeessä mitta rakentuu muista pitkistä säkeistä poikkeavalla tavalla. Näillä säkeillä ei ole isometristä paria, jollaisen muodostavat keskenään ensimmäinen ja seitsemäs säe, sekä kolmas ja viides säe. Yhdeksännessä ja yhdennessätoista säkeessä kummassakin on vain yksi daktyylinen runojalka ja kaksi trokeista runojalkaa. Yhdeksäs säe ”myrsky – nyt miestä kiertää” on mitaltaan muotoa +oo+o+o, kahdestoista säe ”piiskoo revityin oksin” taas muodoltaan +o+oo+o. Säkeet erottuvat metriseltä kuvaukseltaan muista pitkistä säkeistä, mutta deiktisen funktion ohella on huomioitava kohesiivisen funktion toiminta runossa. Säkeitä yhdistää muihin pitkiin säkeisiin kolme nousuasemaa sekä säkeiden suunta. Tästä syystä ero muihin pitkiin säkeisiin ei ole yhtä suuri kuin lyhyen ja pitkän säkeen välillä. Funktiot toimivat runossa yhdessä. Deiktinen funktio ei sulje pois kohesiivista funktiota, vaikka ne toimivatkin osittain toistensa vastakohtina, toinen koheesiota luovana yhdistävänä tekijänä, toinen korostuksia luovana erottavana tekijänä.

On kuitenkin huomattava, että deiktinen funktion toimii viittauksena runon sisällä. Runossa *Mies myrsky-yössä* ensimmäinen säe ”Mies yksin myrskyssä rientää” ja seitsemäs säe ”puut ovat oksia vailla” erottuvat muista säkeistä, sillä ne alkavat laskuasemalla. Säkeet ovat tämän mitallisen piirteensä avulla erotettavissa muista runon säkeistä. Säkeet ovat keskenään isometriset (o+o+oo+o), joten sen ohella että ne erottuvat ympäristöstään, ne myös viittaavat toisiinsa. Näin toisistaan etäällä olevat säkeet rinnastuvat, jolloin deiktinen funktio toimii yhdistävänä keinona. Mies, jota myrsky repii ja piiskoo, rinnastuu säkeiden metriikan avulla puuhun, jolta sama myrskytuuli on raastanut kaikki oksat. Myrsky riepottelee näin molempia osapuolia, ja lennättää puun neulaspäiset oksat miehen kimppuun.

Samanlainen säkeiden välinen viittaus löytyy runosta myös riimin osalta. Pitkät säkeet eivät riimiy runossa toisiinsa, vaan riimi yhdistää nimenomaan lyhyitä säkeitä. Poikkeuksen muodostavat kuitenkin ensimmäinen säe ”Mies yksin myrskyssä rientää” ja yhdeksäs säe ”myrsky – nyt miestä kiertää”, jotka muodostavat keskenään riimiparin.

Säkeet ovat metriikaltaan erilaiset, mutta riimin avulla säkeet rinnastuvat. Kun vertaa säkeitä toisiinsa, huomaa muutoksen miehen ja myrskyn asemassa lauseessa. Runon alku kuvataan miehen kautta: mies rientää myrskyssä, vihurit lyövät häntä ja repivät hänen vaatteitaan. Yhdeksännessä säkeessä myrky kiertääkin miestä, ja seuraavissa säkeissä miestä ei enää mainita sanoin. Säkeenylitys kahdeksannen ja yhdeksännen säkeen välillä liittyy myrskyn jo edeltävän säkeen toimijaksi, jolloin kahdeksas säe ”kaikki ne raasti” (+oo+o) ennakoii muutosta. Tätä tulkintaa tukevat myös kyseisen säkeen muista säkeistä poikkeava lauserakenne ja mitta.

Mies myrsky-yössä -runon säkeen pituuden ja mitan tiiviyden vaihtelu saa aikaan runossa rytmistä vaihtelua, jossa vuorosäkein tempo tiivistyy ja taas väljentyy. Tämä rytmisen vaihtelu asettuu olennaiseksi rytmin tulkinnan kannalta, kun tarkastellaan runoa mimeettisen funktion kannalta. Mimeettinen funktio kytkeytyy runon semanttiseen sisältöön, jolloin runon äänteellinen ja semanttinen taso täydentävät toisiaan (Haynes 1989, 245). Kuten alaluvun 2.2. analyysini perusteella aiemmin totesin, runon rytmi tukee sen semanttista tasoa.

Rytmin vaihtelu, joka jatkuu läpi runon ja esiintyy säkeiden välillä, täydentää runon semanttista sisältöä, jossa mies on keskellä öistä myrskyä. Myrskyn puuskittainen tuuli ja miestä lyövät vihurit yhdistyvät runon rytmiin, joka jaksottuu mitan, typografian ja riimin avulla neljän säkeen jaksoihin. Näin myös runon rytmi jakautuu jaksoihin, joka osallistuu runon tulkintaan luomalla puuskittaisen myrskytuulen rytmiä. Runon myrskyyn liittyvä sanasto saa tukea äänteelliseltä puolelta, kun runomitta ja säepituus vaihtelullaan luovat runoon alati vaihtuvan rytmin. Rauhattomuus runon rytmin tasolla vahvistaa semanttisen tason luomaa kuvaa myrskystä.

Mies myrsky-yössä -runossa toimivat yhdessä niin mimeettinen, kohesiivinen kuin deiktinenkin funktio. Kahden jälkimmäisen funktion osalta haluan tuoda esille myös hyvin toisenlaisen rytmisen vaikutuksen, sillä koen sen tuovan esille etenkin Urron metriikalle tyypillistä runomittojen variaatiota. Runon XLV (IH, 72) alku on metriseltä kuvaukseltaan hyvin säännönmukainen, ja ensimmäiset kolme säettä ovatkin isometriset.

Myös sanaston daktyylimitalle ominainen kolmitavuisuus tukee mitan kohesiivista funktiota runon alussa.

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1) Valittaa sallikaa, ihmiset, | + o o + o o + o o |
| 2) Kidutuskautemme pituutta, | + o o + o o + o o |
| 3) Itkeä sallikaa, itkeä: | + o o + o o + o o |
| 4) Ihminen, kidutettu, // onko enää ihminen? | + o o + o + o // + o + o + o o |
| 5) Mitä on jäljellä, kidutetut, meistä? | + o o + o o + o + o + o |
| 6) Miss' on nyt ihminen? Minne tie? | o + o + o o + o + |
| 7) Voi kauhua, miten vastaavat kidutetut | o + o o + o + o o + o + o |
| 8) vapaaksi päässeinä kerran! | + o o + o o + o |
| 9) Itken, ma itken jo heidän vastaustaan. | + o o + o o + o + o o |

(IH, 72.)

Runon neljäs säe tuo kuitenkin niin mitan metriseen kuvaukseen kuin rytmiinkin muutoksen. Säe koostuu kolmen nousun sijasta kuudesta, ja kesuura pilkun korostamana jakaa säkeen rytmisesti kahtia. Säkeen pituus muuttaa rytmin säkeistön lopussa, ja tämän muutoksen voikin katsoa ennakoivan toisen säkeistön rakennetta, jossa säepituus muodostuu vaihdellen neljästä tai viidestä noususta.

Kuten olen jo aiemmin luvussa 2.2. (s.34) tuonut kyseisen runon kohdalla esille, tapahtuu viidennen ja kuudennen säkeen välillä muutos runomitassa. Säkeiden välillä on tavallista voimakkaampi tauko, sillä laskuun päätyvää säettä seuraa seuraavan säkeen alussa jälleen lasku. Tämä säkeenalkuinen lasku johtuu suunnan muutoksesta, sillä runon

trokee-daktyylinen mitta vaihtuu kuudennessa säkeessä jambi-anapestiseksi. Toisen säkeistön loppu, kuudes ja seitsemäs säe hahmottuvatkin runossa nouseviksi, kun taas kahdeksas ja yhdeksäs säe ovat jälleen runon alun tavoin laskevia.

Kahdeksas ja yhdeksäs säe ikään kuin palaavat siihen, mistä runo on alkanut, ja viittaavat runon alusäkeisiin, jotka ovat rytmin suunnaltaan samanlaiset. Tämä deiktinen funktio saa tukea runon semanttiselta tasolta, sillä runon sisältö yhdistyy ennemminkin runon ensimmäiseen kuin toiseen säkeistöön. Myös säkeiden väitelauseen muoto yhdistää mitan ohella runon viimeiset säkeet kolmeen ensimmäiseen. Vastaavasti neljäs säe kysymyslauseena yhdistyy viidennen ja kuudennen säkeen kysymyslauseisiin, ja näin ollen kytkös säkeistöjen välillä toimii myös lauserakenteen tasolla. Kohesiivinen funktio, joka runomittojen avulla luo runoon yhtenäisyyttä, saa tukea myös säkeiden syntaksista.

Runossa *XLV* esiintyy niin trokee-daktyyliä kuin jambi-anapestiäkin säkeitä. Mitan variointi on runsasta, sillä säkeissä esiintyy neljää erilaista runojalkaa ja kolmea eri säepituutta, kun säkeiden pituutta lasketaan nousuasemien määrällä. Kohesiivisen funktion ohella runossa toimii deiktinen funktio, joksi toisen säkeistön rytminen muutos voidaan tulkita. Säkeen suunnan muutos ja mitan vaihtuminen trokee-daktyylistä jambi-anapestiin kuudennessa ja seitsemännessä säkeessä, korostavat säkeitä ja erottavat ne muista runon säkeistä. Säkeissä rytmi tiivistyy ja ikään kuin huipentuu kahdeksannen säkeen päättävään huutomerkkiin.

Deiktinen runomitan funktio nostaa säkeet esille ympäristöstään, jolloin on syytä huomioida myös säkeiden semanttinen sisältö. Viidennen ja kuudennen säkeen jambi-anapesti korostaa muutosta, joka tapahtuu säkeiden semanttisella tasolla. Runon alussa puhujan voi tulkita osaksi kidutettuja, joka tulee eksplisiittisesti esille viidennessä säkeessä pronominin avulla: ”Mitä on jäljellä, kidutetut, meistä?”. Kuudennessa säkeessä säkeen suunta muuttuu ja mitta vaihtuu trokee-daktyylistä jambi-anapestiin. Seitsemäs tuo muutoksen runon semanttiseen ilmaisuun, sillä predikaatti onkin muodossa ”vastaavat” eikä ’vastaamme’. Runon puhuja ei enää lukeudu kidutettuihin, mikä korostuu vielä viimeisen säkeen pronominilla ’he’: ”Itken, ma itken jo heidän vastaustaan.”. Herääkin kysymys, miten runon viides säe ”Mitä on jäljellä, kidutetut,

meistä?” tulkitaan. Säkeen voisi nimittäin tulkita myös niin, että runon puhuja vain puhuttelee säkeessä kidutettuja kuulumatta itse heihin. Tulkitsee säkeen kummin tahansa, merkittävää on kuitenkin pronominin, verbin persoonan ja säkeen suunnan muutoksen lankeaminen yhteen.

Toisen säkeistön lyhyiden kysymyslauseiden jälkeinen huudahdus *Voi kauhua, miten, vastaavat kidutetut / vapaaksi päässeinä kerran!* korostuu mitan ja rytmin tiiviyn sekä sisällön puolesta. Sanallisen tason ilmaisema ahdistus, joka runon alussa saa tasaisen rytmin, tuntuu kasvavan ja voimistuvan mitan ja rytmin muutoksen mukana toisessa säkeistössä, kunnes runon viimeinen säe palaa niin sisällön kuin mitankin osalta runon alkuun ja sen tunnelmaan. Runo muodostaa tässä mielessä metriikaltaan kehän, sillä runon loppu viittaa sen alkuun. Mimeettisen runomitan funktio näkyy tulkintani mukaan siinä, miten tunnelmaa runossa luodaan ja tuetaan rytmin muutoksilla ja runomittojen varioinnilla. Runon semanttisen sisällön ja rytmin tulkinnalla on mimeettisen funktion luoma yhteinen kosketuspinta, jossa tulkinnat tukevat toisiaan.

Runot *XLV* (IH, 72) ja *Mies myrsky-yössä* edustavat Uurron lyriikan tapoja varioida runomittoja monin eri tavoin. *Mies myrsky-yössä* -runossa runomitta on runossa selvästi esillä ja runon metriikka on melko säännönmukainen, mikä tulee esille myös runon metrisessä kuvauksessa. Runossa kuitenkin varioidaan tehokkaasti säepituutta ja välimerkitystä, kuten olen edellä tässä luvussa sekä alaluvussa 3.2. tuonut esiin. Runossa *XLV* taas mittaa varioidaan eri runomittoja yhdistämällä, jolloin mitta ei hahmotu samalla tavalla metriikaltaan säännönmukaiseksi kokonaisuudeksi kuten runossa *Mies myrsky-yössä*. Runsas variointi korostaa ja yhdistää eri elementtejä, ja mitta hahmottuu moninaisena, jopa montaasimitaksi tulkittavana kokonaisuutena, kuten olen toisen esimerkin kanssa tuonut luvussa 2.2. esille.

Uurron runojen mitta toimii runoteksteissä moninaisin keinoin, joista tämän luvun puitteissa olen edellä tuonut esille mimeettisen, kohesiivisen ja deiktisen. Olen edellä käsitellyt runoja pääasiassa mitan näkökulmasta, mutta olen pyrkinyt tuomaan esille myös tärkeimpinä pitämiäni muita rytmisiä keinoja, joita runoissa on ollut. Haluan vielä tähdentää, ettei runon rytminen kokonaisuus rakennu yksin mitan varaan. Muita rytmisiä

tekijöitä olen eritellyt aiemmin luvussa 3, enkä ole tässä runomittoihin ja niiden funktioihin keskittyvässä luvussa huomionut kuin ne tekijät, jotka ovat runomitan kannalta olennaisimmat.

Haluan kuitenkin tuoda esille vielä yhden Haynesin erittelemistä funktioista, jonka koen olevan Uurron kannalta olennainen. Ideologinen funktio on Uurron lyriikan kohdalla huomioitava erityisesti siitä syystä, että Uurron runomittojen käyttö poikkeaa aikansa muusta suomenkielisestä runoudesta. Ideologisen funktion voi tulkita olevan läsnä runossa silloin, kun mitta toimii runossa laajempänä arvovalintana (Lankinen 2001, 217 – 218). Uurron lyriikka, etenkin kokoelmat *Ihana lyhty* ja *Sudet*, ovat ilmestyneet aikana, jolloin runouden kenttä ollut hyvin moninainen. Kuten Kainulainen (2012a, 32) huomauttaa, on muistettava, ettei mitta palaudu yksinomaan vapaarytmisyyteen ja mitalliseen, vaan varioi monella eri tasolla. Yhtenä ääripäänä ovat olleet tiukasti runomitassa pitäytyvät runoilijat, toisena taas vapaarytmistä runoutta kirjoittavat runoilijat. Olen analyysini ja myöhemmän tulkintani puitteissa pyrkinyt osoittamaan, että Uurto asettuu lyriikallaan johonkin näiden kahden välimaastoon mitallisella ja mittaa runsaasti varioivalla runoudellaan.

Kiilan mahdollista vaikutusta Uurron runouteen ei mielestäni pidä väheksyä, vaan on muistettava, että Kiila puolusti runoudessa nimenomaan vapaata mittaa ja arkista kuvastoa (Kalemaa 1989, 51), jotka molemmat ovat löydettävissä Uurron lyriikasta ilman suurempaa tulkinnanvaraisuutta. Runomittojen varioinnista ja sen omaleimaisesta käytöstä huolimatta Uurto muistetaan kuitenkin pääosin proosatuotannostaan. Suomalainen runous alkoi Kai Laitisen (1991, 469) mukaan hakea 1940- ja 1950-luvun vaihteessa uutta suuntaa, jonka tunnusomaisina piirteinä oli vapaa rytmi säännöllisen rytmin ja loppusointujen sijaan. Asettuminen mitallisen ja mitattoman runouden välimaastoon on voinut olla ideologinen valinta, jonka avulla ero modernismin vapaarytmisyyteen ja perinteiseen mitalliseen runouteen on ollut mahdollista tehdä.

Uurron lyriikkaa, silloin kun siitä on arvosteluissa kirjoitettu, on kritisoitu nimenomaan kirjailijan ”kömpelön” muodon vuoksi (Spinkkilä 2000, 76). V.A. Koskenniemi (1945, 118-119) ja Lauri Viljanen (1944) molemmat toteavat arvosteluissaan, että runon

rytmisen yksipuolisuus tekee runoista raskaita ja paikoin jopa hämää. Mitan muuntelu on nähty epäonnistumisena, eikä uuden mitallisuuden etsintänä. Spinkkilän (2000, 18) mukaan Uurron tuotanto käsittelee laajasti vanhan ja uuden ristiriitaa, jossa naisen asema yhteiskunnan osana kyseenalaistuu. Tämä uuden ja vanhan välinen ristiriita näkyy osaltaan mielestäni myös Uurron lyriikan metriikassa. Runomitta etsii Uurron lyriikassa uutta muotoa.

Suomenruotsalainen kirjallisuuskriitikko Olf Enckell (1945) on suomalaiskriitikoista poiketen korostanut *Sudet* kokoelman rytmisiä ansioita Huvudstadsbladetin arvostelussaan. Kokoelman runot ovat hänen mukaansa osoitus Uurron taiteellisesta kasvusta. Kokoelman jambimittaa käytetään kokoelmassa hänen mukaansa vapaasti: ”- - fritt och personligt behandlade blankversen bidrar kraftigt till det lidelsefulla intryckt poemen efterlämna”. Silosäkeen eli jambin luova käyttö antaa runojen ilmaisulle tukea. Enckell korostaa Uurron muodollista kekseliäisyyttä ja toteaakin, että Uurto kyseisellä kokoelmallaan asettuu sukupolvensa mielenkiintoisimmaksi hahmoksi. (Enckell, 25.5.1945.) Olen yhtä mieltä Enckellin kanssa siitä, että Uurron runomittojen luova käyttö ei ole hänen runojensa heikkous. Päinvastoin ne osoittavat, miten moninaiset runomitan funktiot voivat olla.

5. Lopuksi

Tutkimukseni Iris Uurron tuotannosta on keskittynyt kirjailijan runouteen. Olen pyrkinyt hahmottamaan sitä, miten Uurto runoissaan käyttää runomittaa ja mikä on runomitan merkitys runon rytmin ja runon sanallisen ilmaisun tulkinnassa. Tutkimukseni olennainen lähtökohta on runon jakautuminen kahdelle tasolle: yhtäällä runolla on sanallinen eli semanttinen tasonsa, toisaalta taas ei-sanallinen eli rytmisen tasonsa. Nämä kaksi tasoa yhdessä luovat runon tulkinnan, sillä tasot vaikuttavat toisiinsa. Rytmistä eli ei-sanallista tasoa ei ohiteta, vaan pyrin hahmottamaan sitä, mikä vaikutus tällä tasolla on runon semanttiseen tasoon.

Runon rytmi on ei-sanallisesti ilmaistu kokonaisuus, joka on siinä mielessä sanallisen ilmaisun ulottumattomissa, ettei sitä voi täysin palauttaa tiettyihin runon piirteisiin eikä sitä näin ollen ei voi täysin sanallistaa. Rytmistä hahmottuu toiston ja sen variaation avulla, ja näitä runon piirteitä tarkastelemalla on mahdollista kuvata sitä, millainen runon rytmi on. Olen korostanut näkemystä, että runon rytmi on ei-sanallisesta ilmaisustaan huolimatta eriteltävissä ja näin ollen myös saatettavissa analyysin ja tulkinnan pariin.

Olen Uurron lyriikan tutkimuksessani keskittynyt runomittojen käyttöön. Olen käyttänyt runomittoja tarkastellessani metristä kuvausmallia, mutta myös osoittanut, ettei se yksinään kykene kuvaamaan runon metriikassa ilmenevää variaatiota. Metrinen kuvausmalli ei ota huomioon tavurakennetta, inversiosäkeitä tai yhdyssanoja, joilla on vaikutusta siihen, millainen rytmisen sidon runojalkojen välillä on. Kuvausmalli on aina abstraktio runon mitasta. Lisäksi olen korostanut, ettei runomitta yksinään muodosta runon rytmiä, vaan runon rytmiin vaikuttavat lukuisat muut rytmiset tekijät, kuten lause- ja säkeistorakenne sekä välimerkitys. Runon rytmi on tutkimukseni perusteella tulkinnallinen kokonaisuus, jonka yksi osa runon mitta on.

Uurron lyriikalle ominaista on runomittojen runsas variaatio. Runomittoja käytetään yhdistellen ja ne varioivat ja väljenevät monin tavoin. Tästä johtuen runon mitallisuus tuntuukin ikään kuin väistyvän runoissa antaen tilaa muille rytmisille tekijöille ja runon semanttiselle tasolle. Mitta on kuitenkin hahmotettavissa, vaikkei se aina annakaan

kaikille runoille selkeää poljentoa. Runomitalla on runoissa muita merkityksiä kuin yksistään rytmin luominen.

Mitta toimii Uurron lyriikassa monin tavoin. Olen tuonut esille, miten runomitta yhtäältä luo runoon yhtenäisyyttä ja toisaalta korostuksia. Runomitta liittää yhteen samanlaisia säkeitä ja säkeistöjä, kun taas variaatio runomitassa luo korostuksia tai viittauksia runon eri osien välillä. Lisäksi mitta yhdessä muiden rytmisten tekijöiden kanssa luo runoon tunnelmaa, joka tukee ja jopa vahvistaa runojen sanallista merkitystä, runon semanttista tulkintaa.

Uurron lyriikan metriikka asettuu mitallisen ja vapaamittaisen runouden välimaastoon. Se ei ole selvän mitallista, minkä vuoksi Uurron runojen mittojen käyttö on nähty usein kömpelönä ja sanallista ilmaisua hämärtävänä osana runoja. Uurto erottuu aikalaistrunoilijoista metriikallaan, joka etsii uusia keinoja runomittojen käyttöön. Uurron metriikkaa olisikin mielekästä verrata vielä laajemmin muihin aikalaistrunoilijoihin ja pohtia tarkemmin, mikä ero Uurron metriikassa on verrattuna aikalaistrunoilijoiden runomittojen käyttöön.

Uurron kirjailijakuva on ollut pitkään leimallisesti proosakeskeinen. Proosakirjailijana Uurto muistetaan vahvana psykologisena kuvaajana, mutta kirjailijan lyriikka on jäänyt tuntemattomaksi. Tämä kirjailijakuvan vaillinaisuus on ollut yhtenä merkittävänä motivaationani siinä, että olen tarttunut juuri kirjailijan runouteen. Olen halunnut tuoda esille Uurron runouden ja sen metriikan omalaatuisuutta. Tutkimuksessani olen osoittanut, että Uurron runous käyttää runomittoja niitä monin tavoin varioiden ja yhdistellen. Näkemys Uurron runoudesta on tältä osin ollut pitkään yksipuolinen, kuten olen tutkimuksessani osoittanut.

Lähteet

Aviram, Amittai (1994). *Telling Rhythm. Body and meaning of poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Eagleton, Terry (2007). *How to read a poem?* Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing Ltd.

Enckell, Olof (25.5.1945). *Finska lyriker*. Huvustadsbladet.

Haapala, Vesa (2013). Runon rytmi. Teoksessa Mäkilä, Aino ja Steinby, Liisa (toim.): *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: SKS.

Haasjoki, Pauliina (2007). Vapaarytmisyyden analyysistä. Työkalut vapaat, mutta herkkyyden tarpeen. Teoksessa Kainulainen Siru, Kesonen Kaisa ja Lummaa Karoliina (toim.): *Lentävä hevonen – Välineitä runoanalyysiin*. Tampere: Vastapaino.

Haynes, John (1989). Metre and Discourse. Teoksessa Carter, Ronald; Simpson, Paul (toim.): *Language, discourse and literature. An introductory reader in discourse stylistics*. Lontoo: Unwin Hyman Ltd.

Holenstein, Elmar (1976). *Roman Jakobson's approach to language. Phenomenological structuralism*. London, Bloomington: Indiana University Press.

Hormia, Osmo (1960). *Suomalaisen lyriikan peonirytmit*. Helsinki: SKS.

Hökkä, Tuula (1998). Sodan groteski – sodan kritiikki. Irja Sallan matka- ja sotapäiväkirja 1943-1944. Teoksessa Viikari, Auli (toim.): *40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Helsinki: SKS.

Jakobson, Roman (1978). *Six lectures on sound and meaning*. Englanninkielinen käännös John Mepham. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

Jakobson, Roman (1981). Linguistics and poetic. Teoksessa Rudy, Stephen (toim.) *Roman Jakobson. Selected writings III – Poetry of grammar and grammar of poetry*. Haag, Pariisi, New York: Mouton Publishers.

Jakobson, Roman; Waugh, Linda (1987). *The sound shape of language*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Guyter.

Juutila, Ulla-Maija (1989). En minä syntiä karta – Iris Uurto. Teoksessa Nevala, Maria Liisa (toim.): *Sain roolin johon en mahdu*. Helsinki: Otava.

Juutila, Ulla-Maija (1999). Syvään uurrettua – Iris Uurto naiskirjailijana 1930-luvun kulttuurisella kentällä. Teoksessa Karkama, Pentti ja Koivisto, Hanne (toim.): *Ajan paineessa – Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Helsinki: SKS.

Kainulainen Siru (2007). Metriummin merkityksiä – eli voiko runoa mitata? Teoksessa Kainulainen, Siru; Kesonen, Kaisu; Lummaa Karoliina (toim.): *Lentävä hevonen*. Tampere: Vastapaino.

Kainulainen, Siru (2012 a). *Kun sanat eivät riitä. Rythmi, modernismi ja Eila Kivikk’ahon runous*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja C322.

Kainulainen, Siru (2012 b). Tanssivat räjähdysket, säilymättömyyden pyörre. Rytmien liikettä 1960-luvulla. Teoksessa Kainulainen, Siru; Lummaa, Karoliina ja Seutu, Katja (toim.): *Työmaana runous. Runouden tutkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: SKS.

Kalemaa, Kalevi (1989). *Elvi Sinervo. Vuorellenusija*. Helsinki: SKS.

Kantola, Kaisa (1972). *Olen, enkä ole. Minuus ja oleminen Aaro Hellaakosken runoudessa*. Helsinki, Porvoo, Juva: WSOY.

Koskenniemi, V. A. 1945. *Runoutta*. Valvoja. 1945 (3), 188-119.

Koskimies, Rafael (1949). *Elävä kansalliskirjallisuus III. Suomalaisen hengen vaihteita 1860-1940*. Helsinki: Otava.

Laitinen, Kai (1981). *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.

Lankinen, Pasi (2001). *Ajatus kuluttaa kiveä. Mitän eroosio Juha Mannerkorven lyriikassa*. Helsinki: SKS.

Lassila, Pertti (1998). Rauhan kriisi ja kirjallisuuden murros välirauhan jälkeen. Teoksessa Viikari, Auli (toim.): *40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Helsinki: SKS.

Lassila, Pertti (1999). Kirjallisuus sodassa ja kulttuuritaistelussa. Teoksessa Pertti Lassila (toim.): *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki : SKS.

Leino, Pentti (1982). *Kieli, runo ja mitta*. Helsinki: SKS.

Palmgren, Raoul (1984). *Kapinalliset kynät III. Itsenäisyysajan työväenliikkeen kaunokirjallisuus. Rauhanajan ja edistyksen optimismista kylmään sotaan (1944-51)*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.

Sadeniemi, Matti (1949). *Metriikkamme perusteet ja sovellutusta moderneihin ja antiikin mittoihin*. Helsinki: SKS.

Sallamaa, Kari (1998). Kiilan viisiottelu 1940-luvun kentällä. Teoksessa Viikari, Auli (toim.): *40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Helsinki: SKS.

Sallamaa, Kari (1999). Vasemmistokirjallisuuden voiman ja vaaran vuodet. Teoksessa Pertti Lassila (toim.): *Suomen kirjallisuushistoria. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki : SKS.

Spinkkilä, Tuula (2000). *Elämän pitäisi olla toisenlaista. Iris Uurto ja sukupuolten sota*. Helsinki: SKS.

Uurto, Iris (1946). *Ihana lyhty*. Helsinki: Otava.

Uurto, Iris (1944). *Sudet*. Helsinki: Otava.

Uurto, Iris (1930). *Tuulta ja tuhkaa*. Helsinki: Otava.

Viikari, Auli (1987). *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS.

Viikari, Auli (1998). Lyriikan runousoppia. Teoksessa Kantokorpi, Mervi; Lyytikäinen, Pirjo; Viikari Auli (toim.): *Runousopin perusteet*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Viikari, Auli (1998). Jälkisanoja. Teoksessa Viikari, Auli (toim.): *40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Helsinki: SKS.

Viljanen, Lauri (13.12.1944). Iris Uurto: Sudet. Helsingin Sanomat.

Wolosky, Shira (2001). *The Art of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.